

GRUNDZÜGE
DER
BUDDHISTISCHEN MALEREI

EINE EINFÜHRUNG

VON
DIETRICH SECKEL



T O K Y O 1 9 4 5
DEUTSCHE GESELLSCHAFT
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS
TOKYO-TO, KOJIMACHI-KU, HIRAKAWA-CHO, 2-CHOME, NO. 7
KOMMISSIONSVERLAG VON
OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG

EINLEITUNG

Die buddhistische Kulmalerei ist dasjenige Gebiet der ostasiatischen Kunst, dem europäische Betrachter im allgemeinen am fremdesten gegenüberstehen und dem sie darum bisher nur eine recht geringe Aufmerksamkeit geschenkt haben. Die Einführung ist hier besonders schwierig, nicht nur weil diese Kunst eine ganz eigentümliche und uns ungewohnte religiös-philosophische Weltanschauung zur Voraussetzung hat, sondern auch weil die künstlerische Darstellungsweise, deren sie sich bedient, von der der religiösen Malerei Europas erheblich abweicht. Und doch sollten wir versuchen, uns diese Kunstwelt zu erschliessen, zumal sie ein weites Gebiet umfasst, das an Grösse wie an Rang durchaus der christlichen religiösen Malerei an die Seite zu stellen ist; überdies besitzt sie als vielformiger und reich entfalteter gestalterischer Ausdruck einer Weltanschauung, auf der gutenteils die asiatische Kultur beruht, einen künstlerisch-religiösen Wert, der ein tieferes Eindringen reichlich belohnt. Bei japanischen Kunstliebhabern und -forschern nimmt sie denn auch eine sehr hohe Stellung ein und es wird ihr ein ganz beträchtlicher Teil der kunstwissenschaftlichen Arbeit gewidmet.

Freilich muss man sich von vornherein darüber klar sein, dass man es hier im Grunde gar nicht mit reiner, ästhetisch zu geniessender und unmittelbar durch ihre Form- und Ausdruckswerte weltanschaulich bedeutsam wirkender „Kunst“ zu tun hat, sondern mit Werken, die zunächst religiös gemeint sind und dem Kulte, der Erbauung und der Erlösung dienen sollen; oft sind es sogar Geheimbilder, die für alle Zeiten jedem menschlichen Blick verborgen blieben oder wenigstens bleiben sollten. Ursprünglich hat ja alle religiöse Kunst diesen Sinn, und für den Gläubigen ist es im Grunde ohne entscheidende Bedeutung, ob ein Kultbild ästhetisch wertvoll oder gar ein grosses Kunstwerk ist. Die älteste religiöse Kunst, wie wir sie bei primitiven Völkern sehen, steht gleichsam noch vor der Trennung in „religiös“ und „ästhetisch“ und die

Form hat bei ihr in erster Linie eine magisch-symbolische Funktion. Allmählich wird dann im Laufe der Entwicklung der Anteil des Schönen am Kultbild immer stärker — die griechische Plastik zeigt uns diesen Prozess in ihrem Werden mit voller Klarheit —, und in den klassischen Schöpfungen jeder religiösen Kunst verbinden sich endlich beide Seiten auf höherer Ebene so innig, dass die religiöse und die ästhetische Funktion einander unterstützen und steigern. Die buddhistische Malerei Ostasiens ist hierfür eins der eindrucksvollsten Beispiele der Weltkunst.

Mehr aber als etwa bei der reifen christlichen Kunst spielt bei ihr jene kultische, rituell-magische Funktion hinein; und mehr auch als die jüngere chinesische und besonders japanische Kunst, die sich nicht gern mit philosophischen Ideen und weltanschaulicher Problematik belastet, sondern auf Naturstimmung und dekorative Schönheit zielt, ist sie in allen Einzelheiten von einem tiefen und nur dem Eingeweihten ganz verständlichen Sinn erfüllt. Sie zeigt die starke ostasiatische Neigung zu geheimnisvoller Symbolik und sakralem Formalismus besonders ausgeprägt und wird vielfach esoterisch-mystisch, sodass sie einer eingehenden „theologischen“ Erläuterung bedarf. Die Ikonographie der buddhistischen Kunst im Zusammenhang mit der Ritenkunde bildet denn auch eine umfangreiche Wissenschaft für sich und ist für das Verständnis dieser Werke noch viel wichtiger als etwa bei der christlichen Kunst. Die Darstellung der gesamtbuddhistischen und namentlich ostasiatischen Ikonographie ist freilich eine Sonderaufgabe, die einmal auf Grund der zahlreichen japanischen und für Indien und Zentralasien auch schon europäischen Vorarbeiten anzugreifen wäre.

Vor allem die grossen esoterischen Richtungen des chinesischen und japanischen Buddhismus (*mikkyô* 密教) haben als bildhaften Ausdruck ihrer vielseitigen und allumfassenden Lehre ein sehr kompliziertes System von heiligen Gestalten geschaffen und eine kaum übersehbare Welt von grösstenteils schwer verständlichen Kultfiguren und -gemälden hervorgebracht. Später, mit der Ausbreitung des religiös und philosophisch schlichteren, volkstümlichen Amidaglaubens, der Nichiren-Sekte — die allerdings im wesentlichen kunstfremd war und ist¹ — und vor allem der das

¹ Jedenfalls hat sie der Kunst keine neuen Impulse gegeben, und die grossen Künstler, die sich etwa im 16./17. Jhdt. zu ihr bekannten (Kanô Motonobu und überhaupt das Kanô-Haus, Kôetsu, Kôrin u. a.), haben wohl kaum tiefere Anregungen von ihr empfangen. (Vgl. Anesaki, *Buddhist Art*, Boston-New York 1915, S. 60 f.)

esoterische Kultbild überhaupt ablehnenden Zen-Schule vereinfachte sich die Gestaltenwelt ganz wesentlich und das Schaffen wendete sich z. T. auch neuen Zielen und neuen künstlerischen Mitteln zu. Allerdings bedeutete das zugleich eine Verarmung der grossen alten religiösen Kunst, die seit dem Ausgang der Kamakurazeit ihren endgültigen Verfall erlebte. Spricht man also von buddhistischer Kunst Japans und von buddhistischer Kultmalerei im besonderen, so ist hauptsächlich von der Kunst der älteren Sekten der Asuka-, Nara- und Heianzeit mit ihrem Ausklang während der Kamakurazeit die Rede; die von dem neuen Amidaglauben befruchtete Kunst fällt auch noch in diesen Zeitraum, und etwas grundsätzlich Anderes kommt dann erst in der Ashikagazeit mit der Zen-Kunst herauf. Die eigentliche Blüte der buddhistischen Kultmalerei liegt also, wenn man von den spärlichen Resten der frühen und hohen Narazeit absieht, in der Heianzeit, besonders in ihrer zweiten Hälfte, und am Anfang der Kamakurazeit.

Doch soll hier alles Kunsthistorische beiseite bleiben, soweit es nicht für das Verständnis der Grundtypen buddhistischer Malerei von Bedeutung ist; es wäre eine eigene Untersuchung nötig, um die Herkunft und Wanderung des künstlerischen Pantheons von Indien und China nach Japan und die dabei sich vollziehenden stilistischen Wandlungen zu verfolgen, ferner die immer wieder von China befruchtete und doch einen sicheren eigenen Weg beschreitende japanische Sonderentwicklung darzustellen und auch das Verhältnis der japanischen Leistungen zu ihren chinesischen Vorbildern zu beleuchten. Das Meiste ist ja von China zum mindesten angeregt, Vieles in Bausch und Bogen übernommen, Wichtiges aber auch selbständig verarbeitet oder sogar neu geschaffen worden²; diese sehr verwickelten Vorgänge jedoch und die damit verbundenen kunstwissenschaftlichen und kulturmorphologischen Fragen sollen einmal in anderem Rahmen behandelt werden.

Was wir geben wollen, ist die Erörterung einiger Grundzüge buddhistischer Malerei, um zu einem tieferen Verständnis dieser ganzen Kunstwelt und namentlich auch ihrer künstlerischen Werte hinzuführen. Der Akzent liegt dabei nicht nur deshalb auf Japan,

² Ein Beispiel für den Assimilierungs- und Umformungsprozess bietet meine Arbeit über Kariteimo, die „buddhistische Madonna“ in der japanischen Kunst (Mitt. OAG 36 A, Tōkyō 1943). Eine in chinesischer Kunst ganz obskure Gestalt, die in Japan von überragender Bedeutung ist, ist z. B. Fudō; und auch die *Amida-raigō*-Malerei (s. S. 13 u. ö.) scheint sich erst in Japan voll entfaltet zu haben.

weil uns das japanische Material hier näher steht, sondern vor allem weil die chinesische Sakralkunst und besonders die Gemälde älterer Zeit und höheren Ranges ja zum grössten Teil verloren sind. Im Ganzen erlauben uns aber die japanischen Denkmäler bündige Rückschlüsse auf China, ja geradezu eine Rekonstruktion der untergegangenen chinesischen Werke und ihrer Stellung im religiösen Leben, und was hier gesagt wird, gilt in allem Grundsätzlichen für China so gut wie für Japan. Ein Vergleich der buddhistischen Malerei mit der christlichen wäre wohl von um so grösserem Reiz, als hier Phänomene religiöser Kunst überhaupt zur Rede stehen; doch kann diese Frage ja erst dann erörtert werden, wenn die geistigen und künstlerischen Grundlagen und Wesenszüge der buddhistischen Kultmalerei geklärt sind.

Wenn nun zunächst von den verschiedenen Arten und Typen buddhistischer Bilder die Rede ist, so soll damit nicht nur ein rascher Ueberblick über das Material geboten, sondern zugleich versucht werden, die Verwurzelung dieser Werke im religiösen Leben, vor allem in den konkreten Zusammenhängen des Kultes und der Meditation zu zeigen. Dagegen geht das zweite Kapitel von der religiösen und philosophischen Gedankenwelt aus und gibt einen knappen Abriss derjenigen Lehren, die für Entstehen und Wesen einer buddhistischen Kunst überhaupt die Voraussetzung bilden und auch für das Verständnis der Bildinhalte und der Gestaltenwelt unentbehrlich sind. Dem dritten Kapitel fällt dann die Aufgabe zu, die eigentlichen Gestaltungsprinzipien, die wesentliche Verfahrensweise der buddhistischen Malerei, d. h. die Wege, auf denen sie jene Lehren und religiösen Erfahrungen in die Welt der sichtbaren Formen umzusetzen unternimmt, zu erläutern und so vom Spekulativen zum künstlerischen Schaffen hinüberzuführen. Welcher technischen Mittel der buddhistische Maler sich bedient, um dem Gedanklichen im Sinne jener Grundprinzipien eine religiös und ästhetisch wirksame und überzeugende anschauliche Erscheinung zu verleihen, davon handelt das letzte Kapitel, das vor allem auch zeigen soll, wie sämtliche einzelnen Mittel der malerischen Technik im innersten Einklang stehen mit den weltanschaulichen Grundlagen und wie das Gesamtphänomen der buddhistischen Malerei sich als unmittelbarer Ausdruck des buddhistischen Glaubens und Denkens und als konsequent durchgestaltete Einheit von Inhalt und Form, von religiösem Leben und bildhafter Schau, von Heiligem und Schöнем erweist.

DIE BILDARTEN UND IHRE ROLLE IM RELIGIÖSEN LEBEN

Das in alter Zeit bedeutsamste Gebiet buddhistischer Malerei, dessen Schöpfungen aber leider zum grössten Teil zerstört oder stark beschädigt sind, ist das Wandbild (*hekiga* 畫壁) in der Tempelhalle, das eine ähnliche Rolle spielt wie etwa die Wandgemälde in den romanischen Kirchen Europas. Eine so wuchern-^{corr!}de Fülle von Wandbildern, wie sie die Höhlentempel Zentralasiens zeigen, hat Japan freilich nie besessen; die Bilder aus Turfan, Tunhuang usw. können aber wesentlich zur stilistisch-kompositionellen und z. T. auch ikonographischen Rekonstruktion des Verlorenen helfen. Die Hauptaufgabe des Wandbildes war natürlich eine kultische und erbauliche repräsentative Darstellung von Heilswahrheiten und Heilspersonen, und zwar stets in engstem gedanklichem und stimmungsmässigem Einklang mit den plastischen Kultfiguren auf dem zentralen Altar des Tempels; damit verband es jedoch eine raumgestaltende und dekorative Funktion, zumal es stets eingebettet war in eine die ganze Tempelhalle ausschmückende malarische Dekoration ornamentalen Charakters³. Vorwiegend sind es heilige Konfigurationen, die in den Wandgemälden erscheinen, wie etwa in den berühmten Werken der Hōryūji-Kondō (um 700); oder es sind grössere Szenen, wie sie die Darstellungen der Amida-Visi-

³ Vgl. meinen Aufsatz über „Raum und Dekoration in der japanischen Tempelbaukunst“, Festschrift des Deutschen Forschungsinstituts Kyōto 1944 (in Vorbereitung). Zusammenstellung und kritische Untersuchung des gesamten japanischen Wandbilder-Materials — auch des verlorenen — unter besonderer Verwertung dokumentarischer Quellen: Tanaka Shigehisa 田中重久, *Nippon hekiga no kenkyū* 日本壁畫の研究, Osaka Shōwa 19 = 1944.

onen in der Hôddô zu Uji (1053) zeigen. Häufig begegnen auch *Mandaras* (geometrisch angeordnete Systeme heiliger Wesenheiten, s. w. u.) oder Reihen von Patriarchen-Porträts, die aber nicht in erster Linie dem Andenken grosser individueller Persönlichkeiten geweiht sind, sondern — in Gruppen von sieben oder acht z. B. — die Tradierung der heiligen Lehre von Patriarch zu Patriarch repräsentieren, die ja in Ostasien eine so besondere Bedeutsamkeit besitzt; ein Beispiel bieten die acht Patriarchen der Shingon-Sekte in der Daigoji 醍醐寺-Pagode (952). Die Ausmalung eines Tempelraumes schliesst sich häufig zu einem grossen theologischen und dekorativen System zusammen, bildet also ein *mandara*, und etwa die Hôddô von Uji stellt insgesamt — unter Einschluss der Kultfigur und der übrigen malerischen, plastischen und kunstgewerblichen Ausschmückung — ein einziges grosses Amida-Paradies, also ein *jôdo-mandara* 淨土曼荼羅 dar. Auffallend ist die Seltenheit historischer Szenen, wie sie die christliche Kunst in den zahlreichen Wandgemälden aus der alt- und neutestamentlichen biblischen Geschichte oder aus der Heiligenlegende kennt; die Kunst des Mahâyâna legte aber grundsätzlich weit weniger Wert auf das „Historische“ als auf das „Ideelle“, konzentrierte sich also im wesentlichen auf die Versinnlichung der Heilsgestalten als Repräsentanten des Absoluten. Der indische Kunstkreis dagegen hat im ganzen mehr an epischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte und vor allem den Jâtakalegenden geschaffen, namentlich die Ajantâ-Fresken oder — in der mit der Malerei verwandten Reliefplastik — die Szenenbilder von Sâncî und Bhârhut oder später, aufs reifste entfaltet, die des Borobudur; in der ostasiatischen Kunst stehen unter dem Erhaltenen die Wandmalereien von Tunhuang an erster Stelle, und es wird in der Blütezeit noch Bedeutenderes gegeben haben. Der Themenkreis freilich war wohl überall relativ beschränkt und mit dem der europäischen epischen Malerei nicht zu vergleichen. Das Wichtigste, was in Japan an historisch-legendären Wandbildern zu nennen wäre, sind die acht Hauptereignisse aus Buddhas irdischem Leben (*Shaka hassô* 釋迦八相⁴) — in der Jôruriji 淨瑠璃寺-Pagode sind solche Bilder an den Innenseiten der Türen erhalten — und daneben die nach

⁴ Nämlich 1. Herabstieg vom Tushita-Himmel, 2. Eingang in den Mutterleib, 3. Geburt, 4. Auszug aus dem Vaterhaus, 5. Versuchung durch Mâra, 6. Erleuchtung, 7. Lehre, 8. Nirvâna. Auch andere Kombinationen kommen vor. Vgl. Coates-Ishizuka, Hônen The Buddhist Saint, 2. Aufl. Tôkyô 1930, S. 502. (Hinfert zitiert als „Hônen“.)

dem Muster der Shaka-Legende entworfenen Szenenreihen aus dem Leben Shôtoku Taishi's (*Sh.-T.-eden* 聖德太子繪傳), wie sie etwa die „Bilderhalle“ (*edono* 繪殿) hinter der „Traumhalle“ (*yumedono* 夢殿) des Hôryûji schmücken⁵. Wir wissen auch von Wandbildserien mit Szenen aus dem Leben von Persönlichkeiten, die das Ideal einer bestimmten Lehre vorbildlich verkörperten; so liess der Tendai-Abt Jichin 慈鎮 (gest.=Jien 慈圓 1225) in einer Kapelle des Tennôji 天王寺 zu Osaka neun Gemälde anbringen, in denen von neun berühmten Chinesen und Japanern berichtet wurde, die das *ôjô* 往生, die Hinübergeburts in Amidas Reich, erlangt hatten (Hônen S. 291 ff.). Den Wandbildern vergleichbar ist die Ausmalung der Altarschreine (*zushi* 厨子), die die darin aufgestellten Figuren auf Wänden und Türen mit dogmatisch-ikonographisch zugehörigen Gestalten oder Szenen umgibt und das Ganze so zu einem *mandara*-artigen, systematischen Bilderkreis vervollständigt; bekannte Beispiele sind der *Tamamushi-zushi* 玉蟲厨子 im Hôryûji (Asukazeit), der *Kichijôten-zushi* 吉祥天厨子 aus dem Jôruriji (Heianzeit) und der *11-men-Kannon-zushi* 十一面觀音厨子 in der Sammlung des Marquis Inoue (Muromachizeit).

An zweiter Stelle stehen die religiösen *kakemono* 物掛, die infolge der Zerstörung der meisten Wandbilder die Hauptmasse des überlieferten Materials ausmachen. Sie dienten aber niemals — oder nur in sehr seltenen Ausnahmefällen — als ständige Kultbilder in den Tempeln; diese Aufgabe war vielmehr den Skulpturen vorbehalten. Man kann die buddhistischen *kakemono* vielleicht als transportablen Ersatz für die plastischen Kultfiguren bezeichnen, da sie immer nur zu besonderen Riten hervorgeholt und oft auch ausserhalb des Tempels verwendet wurden. Diese Riten fanden entweder im Rahmen des offiziellen Kultes in den Tempeln und ihren Nebenräumen statt, und zwar bei gewissen Sonderfeiern zu Ehren einzelner Gottheiten⁶, wobei deren Bild dann als Hauptkult-

⁵ Gemalt 1069 von Hata Munezane (Chishin) 秦致眞; die Originale jetzt in Wandschirmform im Kais. Museum Tôkyô, an Ort und Stelle durch Kopien von 1786 ersetzt.

⁶ Beispielsweise beim *Kichijô-e* 吉祥會 (auch *Kichijô-tennyohô* 吉祥天女法 oder *Kichijô-keka-e* 吉祥悔過會), das in und seit der Narazeit in allen *kokubunji* 國分寺 und vielen anderen Tempeln begangen wurde, um Frieden, Glück und gutes Wetter zu erbitten und für welches Gemälde wie auch Skulpturen geschaffen wurden, etwa die Figur des Jôruriji mit ihrem reich ausgemalten Schrein; das Gemälde im Yakushiji

bild (*honzon* 本尊) diene, ferner an Gedenktagen für Patriarchen und andere grosse Persönlichkeiten des Buddhismus⁷, bei religiösen Feiern zur Erinnerung an Buddhas Eingang ins Nirvāna (*nehān-e* 涅槃會, 15. II.) usw., endlich bei wichtigen mystischen Zeremonien wie der *kanjō* 灌頂 -Feier⁸) und bei exorzistischen Riten, wo besonders die alles Böse bekämpfenden Myōō, z. B. Gundari-Myōō 軍荼利明王, oder auch Kujaku-Myōō 孔雀明王 als Regen- und Gesundheitsspender die *honzon* bildeten. Oder aber — das ist der andere Typus — die Riten fanden auf Wunsch oder zum Besten einzelner Persönlichkeiten und Kreise in Privathäusern und Palästen statt, etwa beim Eintritt in den geistlichen Stand, bei Bittgottesdiensten für die Genesung eines Kranken, bei Sterbeszenen und Seelenmessen oder auch wenn ein Priester in seinem Zimmer seine private Andacht vor einem heiligen Bilde vollzog; vielfach dienten die Bilder dem täglichen häuslichen Kult, vertraten also den Hausaltar. Auch bildeten solche Gemälde bisweilen den sakralen Mittelpunkt bei grossen buddhistischen Staatszeremonien im Kaiserpalast, etwa bei dem in alter Zeit überaus häufig veranstalteten *ninnō-e* 仁王會, bei dem die Godairiki-Bosatsu 五大力菩薩 verehrt wurden, um dem Reiche Frieden und Heil zu sichern⁹.

Das *kakemono* wurde an der Wand oder an einem freistehenden Rahmengestell aufgehängt; davor richtete man einen kleinen, oft in Lackarbeit ausgeführten Altartisch mit den üblichen Kultgeräten und einem Priestersitz her. Bisweilen, wenn eine ganze Gruppe oder Reihe von heiligen Gestalten verehrt wurde, hingen auch mehrere Bilder nebeneinander, jedes mit einem eigenen Altartisch davor. Von dieser Verwendung des buddhistischen *kakemono*

藥師寺 dagegen ist wohl seines kleinen Formats wegen eher als häusliches Andachtsbild aufzufassen (Art Guide of Nippon, Bd. I, Tōkyō 1943, S. 186). Ueber alles Ritenkundliche und auch vieles Ikonographische vgl. M. W. de Visser, *Ancient Buddhism in Japan*, Leiden 1935, auf das hier ein für allemal verwiesen sei.

⁷ Etwa für Shōtoku Taishi, für den am 12. IV. (22. II. alten Kalenders) im Hōryūji, Tennōji und anderen Tempeln das *shōryō-e* 聖靈會 stattfindet; ein *honzon*-Gemälde dafür ist z. B. der stehende Sh. T. mit dem Weihrauchgefäss im Ninnaji 仁和寺.

⁸ Vgl. Erwin Rousselle, *Ein Abhisheka-Ritus im Mantra-Buddhismus*. Sinica-Sonderausgabe 1934, 58-90 und 1935, 1-23. Eingehende Beschreibung und Erklärung der *kanjō*-Feier auf dem Kōyasan.

⁹ Vgl. Ch. Eliot, *Japanese Buddhism*, London 1935, de Visser 1/6-178, 213 f. Zeichnungen zu den dabei benutzten Kultbildern: Katalog der Berliner Ausstellung altjap. Kunst 1939, Nr. 49.

können wir eine klare Anschauung gewinnen, wenn wir die Querrollenbilder (*emakimono* 繪卷物) durchsehen, die ja eine so unschätzbare und unerschöpfliche kulturhistorische Quelle sind¹⁰; und auch in der klassischen Literatur, vor allem in den *monogatari* und *nikki* der Fujiwarazeit, finden sich an vielen Stellen lebendige Schilderungen solcher Riten in den Palästen von Kyôto¹¹.

Einen für die Kunst besonders wichtigen Brauch hat der Amida-Glaube hervorgebracht: es wurde an Totenbetten ein *Amida-raigô*-Bild 阿彌陀來迎圖 aufgehängt, das den aus seinem Paradies mit Kannon und Seishi herabschwebenden und den Gläubigen gnädig empfangenden Amida zeigt, dem der Sterbende sich im Augenblick seines *ôjô* 往生, seiner Hinübergeburt ins Reine Land, zuwenden konnte; oft gingen von den Händen der Amidagestalt lange Fäden aus¹², die man den Sterbenden ergreifen liess, um ihn mit der erlösenden Kraft Amidas in eine unmittelbare magische Verbindung zu setzen. Diesem Brauch sind zahlreiche schöne *Amida-raigô*-Bilder zu verdanken. Manchmal — das sei hier beiläufig erwähnt, weil es wenig bekannt ist — wird dann solch eine bildliche, ursprünglich ja aus der dichterischen Phantasie entsprungene Szene auch wiederum in lebendiges Spiel übertragen, etwa wenn im Tempel bei der *gôjôe*- 迎接會 oder *raigô-e* 來迎會-Feier (auch *mukaekô* 迎講 genannt) ein liturgisches Drama — unserem mittelalterlichen Mysterienspiel genau entsprechend — aufgeführt wird, wo Priester und Gläubige mit Masken die Gestalten des Amida und seiner Bôdhisattva-Begleiter verkörpern, wie sie die

¹⁰ Nippon Emakimono Shûsei 日本繪卷物集成, Tôkyô Shôwa 4-7 = 1929-32, Bd. III 74, VII 63, VIII 54-56, XIV 13, XV 70, 77, XVI 14, 23, 67, 92, XVII 77 (Karikatur), XXI 70. (Diese Publikation hinfert abgekürzt: E. Sh.)

¹¹ *Kakemono* wurden auch, an einem senkrecht gehaltenen Stab aufgehängt, von Pilgern, die almosenheischend von Haus zu Haus zogen, mitgeführt (Abb. Mochizuki Shinkô 望月信亨, Bukkyô Daijiten 佛敎大辭典, Neuausgabe Tôkyô 1944, II 1052) und vermutlich auch bei Prozessionen umhergetragen.

¹² *goshiki-no-ito* 五色の線 in den fünf symbolischen Farben weiss, schwarz, rot, blau, gelb; solche fünffarbigen Fäden spielen auch im esoterischen Buddhismus eine Rolle, wo sie z. B. die fünffache Weisheit des Nyorai symbolisieren und u. a. bei der *kanjô*-Feier gebraucht wurden. Vgl. Mochizuki B. D. II 1190 f. und Abb. Taf. 80; O. Kümmel, Die Kunst Ostasiens, Berlin 1922, Abb. 41.

frommen Seelen in ihr Paradies aufnehmen¹³. Die häufig vorkommenden Porträts von Priestern und wohl ebenso von anderen Persönlichkeiten waren damals noch keine weltlichen Erinnerungsstücke, sondern dienten bei Gedenkfeiern als Hauptkultbilder (*honzon*)¹⁴ oder hingen bei gewissen Riten (z. B. *kanjô*) an den Tempelwänden, um die Feier mit den Trägern der religiösen Ueberlieferung in eine theologisch-mystische Beziehung zu setzen.

Eine Sondergruppe der *kakemono*-Bilder sind die seit der Asuka- und Narazeit häufigen, aber nur in einzelnen Exemplaren erhaltenen Stickereien oder Webereien, die mit äusserst verfeinerter Technik ganz im Sinne malerischer Darstellung ausgeführt sind und meist als fromme Uebungen und Weihgaben von Frauenhand geschaffen wurden¹⁵. Sie dienten entweder als eigentliche Kultbilder wie andere *kakemonos* oder als Wandbehänge an Stelle von Wandgemälden, so z. B. in einer Kannon-Kapelle des Kôfukuji 興福寺 (761; de Visser 326). Verwandt mit dem *kakemono* sind auch die gestickten oder bemalten Banner (*ban* 幡), die bei religiösen Feiern an oder zwischen den Tempelpfeilern majestätisch herabwallten. Sie trugen oft in übereinanderliegenden Feldern allerlei Bilder, vielfach erzählenden Charakters, wie sie etwa die in Tunhuang entdeckten Stücke am besten zeigen; in Japan sind nur sehr wenige repräsentative Beispiele aus klassischer Zeit erhalten¹⁶. Endlich wären auch noch die Faltschirme (*byôbu* 屏風) mit buddhistischen Figuren zu erwähnen, die gleichfalls bei religiösen Feiern Verwen-

¹³ Solch ein Mysterienspiel findet wie in der Fujiwarazeit auch jetzt noch jährlich am 14. und 15. Mai im Taimadera 當麻寺 bei Nara statt (Ogushi Sumio 大串純夫, *Raigô-geijutsu-ron* 來迎藝術論, I-V, Kokka 國華 Nr. 597, 601, 604, 605, 608 (1940/41), mit Abb.; vgl. Art Guide I 275, 286, vgl. auch 140). Behandlung und Abbildung der bei solchen Spielen, Prozessionen usw. gebrauchten Masken (*gyôdô-men* 行道面): Fujikake Shizuya 藤懸靜也, *Nippon Bijutsu Taikei*, Chôkoku-hen 日本美術大系彫刻篇, Tôkyô Shôwa 16 = 1941, S. 392 ff. — Natürlich bestehen auch nahe Beziehungen zum *bugaku* 舞樂.

¹⁴ Sie heissen *mi-ei* 御影. Darstellung einer Feier vor 5 Bildern der Patriarchen der Jôdo-Sekte im *Hônen-Shônin-eden* 法然上人繪傳: Emakimono Shûsei XV 39; Verehrung Hônen's nach seinem Tode: E. Sh. XVI 99.

¹⁵ Wichtige Beispiele: *Tenjukoku-mandara* 天壽國曼荼羅 im Chûgûji 中宮寺; *Amida-raigô* ebenda; *Taima-mandara* 當麻曼荼羅 im Taimadera; Predigt Shaka's im Kanjuji 勧修寺.

¹⁶ Etwa das Banner mit vier Bôdhisattva-Figuren im Shôsôin 正倉院 (Harada Jirô, *English Catalogue of Treasures in the Imperial Repository Shôsôin*, Tôkyô 1932, Nr. 751), das wohl bei der Daibutsu-Weihe im Tôdaiji gebraucht wurde, aber recht roh ausgeführt ist,

dung fanden, wie uns ein Bild im *Kasuga-gongen-reikenki* 春日權現靈驗記 (1309; E. Sh. III 74) anschaulich zeigt; ein beliebtes Sujet dafür waren besonders seit dem Anfang der Kamakurazeit die Jūniten 十二天, die zwölf Elementargottheiten (z. B. im Tōji, Jingoji und Kōzanji). In der Darstellungsweise zeigen die *byōbu*-Felder aber keine wesentlichen Unterschiede gegenüber den *kakemono*-Figuren¹⁷.

Das geistliche *kakemono* spielte also in den älteren Epochen durchaus die führende Rolle, während das weltliche noch keineswegs die grosse Bedeutung hatte, die es seit der Muromachizeit bis heute als Schmuck und geistiger Mittelpunkt des Hauses besitzt und die es erst als Erbe des religiösen *kakemono* erhielt, nachdem sich in den Priesterwohnungen als feststehender Platz für die heiligen Bilder das *tokonoma* 床の間 entwickelt hatte, das freilich auch noch andere kulturgeschichtliche Ursprünge besitzt. Welche Rolle das weltliche Bild — sei es *kakemono* oder *emakimono* — um das Jahr 1000 im Leben, und d. h. vor allem im höfisch-gesellschaftlichen Leben spielte, mag man dem Kapitel des Genjimonogatari über den Bilderwettstreit (*e-awase* 繪合) entnehmen.

Der Themenkreis der *kakemono* umfasst neben den Porträts das ganze Gebiet buddhistischer Heilsfiguren und auch eine grosse Reihe von sakralen, feierlichen Buddha-Szenen oder von Bildern, die die 6 bzw. 10 Welten (*rokudō* 六道 bzw. *jikkai* 十界) von der Hölle bis zur Buddhawelt empor, die 10 Höllenkönige und ihr Gericht und dergleichen abschreckend-erbauliche Themen (oft in Bilderserien), oder auch Legenden wie die wundersame Erleuchtungspilgerfahrt des jungen Zenzai-Dōji 善財童子 behandeln; aber ebenso wie bei der Wandmalerei erscheint nur ausnahmsweise — z. B. im

¹⁷ Der Typus des sog. *senzui-byōbu* 山水屏風 (berühmtes Beispiel im Tōji, Kyōto) dagegen gehört nicht in diesen Zusammenhang; die bisher übliche Annahme, dass solche Schirme, die stets den Besuch eines vornehmen Reiters bei einem in weiter Berg- und Seelandschaft hausenden Eremiten zeigen, bei der *kanjō*-Feier gebraucht worden seien, ist neuerdings von Kobayashi Taichirō 小林太市郎 (*Senzui-byōbu no kenkyū* 山水屏風の研究, Kokka 626-633, 1943) widerlegt worden; sie dienten vielmehr seit dem 9. Jhdt. zur Dekoration des Thronsitzes eines Exkaisers oder einer Kaiserin, waren also höfische Ausstattungstücke, deren Sujet aus der chinesischen Naturanschauung und Poesie herzuleiten ist. Und nur weil einmal, und zwar ziemlich spät, ein solcher Schirm bei der *kanjō*-Weihe eines Exkaisers gebraucht wurde, geschah dies auch fernerhin gelegentlich, doch selten und in den grossen und massgebenden Tempeln niemals.

Falle der *Shôtoku-Taishi-eden* oder der *Shaka-hassô* — etwas Erzählendes aus den heiligen Büchern oder aus der Geschichte des Buddhismus, seiner führenden Persönlichkeiten, seiner Sekten und seiner Heiligtümer.

Dies blieb der dritten Bildgattung vorbehalten, den *emaki-mono* 繪卷物, die ihrem Wesen nach Erzählbilder sind und dank ihrer in beliebiger Länge ohne Unterbrechung fortlaufenden Bildform eine ausserhalb Ostasiens nirgends so konsequent durchgestaltete zeitlich-historische, sei es epische, sei es dramatische Erzählung möglich machen. Bilder aus dem Leben Buddhas oder aus der buddhistischen „Kirchengeschichte“ sind aber auch hier äusserst selten, und das einzige bedeutendere Werk dieser Art, das *Kakogenzai-inga-kyô* 過去現在因果經 (ein Sûtra-Text über die historische und die früheren Existenzen Buddhas mit fortlaufenden Illustrationen oben darüber, gemalt 735¹⁸) ist durchaus eine Nachbildung chinesischer Muster aus der Sechs-Dynastien-Zeit, also aus einer recht frühen Epoche der buddhistischen Kunst Ostasiens, und hat später keinerlei Nachfolge gefunden. In der altchinesischen Malerei wird dieser Bildtyp freilich öfter vertreten gewesen sein als wir heute wissen. Szenen aus der Geschichte einzelner Sekten sind vielfach dargestellt worden, vor allem aber Gründungsgeschichten und -sagen von Tempeln (*engi* 緣起), wunderbare Begebenheiten und mystische Erlebnisse, und mit Vorliebe die Lebensgeschichte grosser Priester (*eden* 繪傳) wie etwa Hônen Shônin's oder Ippen Shônin's 一遍上人¹⁹; diese Bilderzählungen ziehen entweder mit oder ohne Textbegleitung in zahlreichen Rollen in allen ihren Einzelheiten vorüber und vermitteln uns eine anschauliche Vorstellung vom kulturellen und namentlich vom religiösen Leben jener Tage. Aber dies war wohl kaum die eigentliche Absicht: vielmehr galten die buddhistischen *emaki* als heilige Dokumente, als zuverlässige Glaubenschroniken und als fromme Berichte von dem hohen Alter oder der besonderen Heils- und Wunderkraft eines Tempels; daneben werden sie wohl der persönlichen Belehrung und Erbauung gedient haben, wenn sie in stiller Stunde von den Priestern und Mönchen oder auch vor hohen Besuchern langsam und feierlich

¹⁸ Vgl. meinen Aufsatz: Das älteste Langrollenbild in Japan. Bulletin of Eastern Art (Tôkyô, Soc. of Friends of Eastern Art) Nr. 37, 1943.

¹⁹ Erzählende Bilder aus der Legende finden sich in ganzen Serien auch auf den Randstreifen von grossen *kakemonos* mit dem Jôdo-Paradies, aber jedes steht für sich und hat einen miniaturenhaften Charakter.

entrollt und in miterlebender Musse betrachtet wurden. Eine eindringliche Predigt und eine Illustration zu den genauen Schilderungen, wie sie etwa das 1. Buch von Genshin's 源信 *Ojô Yôshû* 往生要集 (s. Anm. 92) bietet, mögen die Bilderrollen mit Szenen aus der Hölle (*jigoku* 地獄) oder dem Reich der hungrigen Geister (*preta*, *gaki* 餓鬼) gewesen sein, die uns innerhalb der buddhistischen Malerei auch einmal die dämonisch-groteske Seite zeigen, und zwar — ebenso wie später die Gespensterbilder der Edozeit, die ihre Nachfolger sind — nicht ohne humoristischen Einschlag. (Die *emaki* werden in dieser Schrift nicht genauer behandelt, da sie eher in andere kunstgeschichtliche Zusammenhänge gehören und auch keine eigentlichen Kultbilder sind.)

Ein interessantes Sondergebiet der religiösen Malerei stellen die Zeichnungen dar, die als „Titelbilder“ vor Sûtras an den Anfang einer Textrolle gesetzt wurden und die man als *mikaeshi-e* 見返繪 bezeichnet. Sie wurden meist, ebenso wie der Text selber, auf schwarzblau grundiertem Papier in linearer Gold- und bisweilen auch Silberzeichnung ausgeführt und sind mit ihrem zarten und lieblich beschwingten Linienspiel von ungewöhnlichem künstlerischem Reiz. Manchmal illustrieren sie in figurenreichen, einer leicht angedeuteten Landschaft eingefügten Szenen die nachfolgenden Texte, oft aber bleiben sie auch ohne direkten Zusammenhang damit und die Maler bezwecken nur, einen stimmungsvollen Auftakt für die erbauliche Lektüre zu geben, indem sie erhabene und strahlende Buddhagestalten mit huldigenden Bosatsu, anbetende oder in heilige Bücher vertiefte Mönche, tanzende, musizierende, blumenstreuende Himmelswesen, legendäre Szenen, auch Höllenbilder mit leichtem und anmutigem Pinsel hinwerfen²⁰. Neben dieser schlichteren Form gibt es noch eine andere, wo die Titelbilder — die dann einen vorwiegend weltlichen Charakter haben, nur als Schmuck an sich wirken und dadurch dem Buddha und seiner Lehre huldigen sollen — in prächtiger Farbenfülle auf buntem, mit Gold- und Silberstaub geschmücktem Grunde im Stil des *yamato-e* 大和繪 gemalt sind; das berühmteste Beispiel sind die aufs kostbarste ausgestatteten *Heike-nôkyô* 平家納經 im Itsukushima-

²⁰ Am berühmtesten sind die *mikaeshi-e* im Chûsonji 中尊寺, gestiftet von den Fujiwarafürsten von Mutsu; Abb. z. T. in Originalgröße in Chûsonji Taikyô 中尊寺大鏡, Tôkyô Shôwa 16 = 1941, Bd. III, ferner in Chûsonji Kyô-e 中尊寺經繪, hrsg. v. d. Yamatoe-Dôkôkai 大和繪同好會, Tôkyô Shôwa 13 = 1938.

jinja 巖島神社, eine fromme und zugleich stolze Stiftung der Taira-Familie, ausgeführt mit allem erdenklichen künstlerischen Raffinement der höfischen Kultur von Heian.

Frei von solchem ästhetischem Ehrgeiz, aber von um so tieferer religiöser und ikonographischer Bedeutung erfüllt sind die Sammlungen heiliger Bilder und Gestalten, die sich die Priester der esoterischen Sekten in *emakimono*-Form anlegten und die als *zuzôshô* 圖像抄 bekannt sind²¹. „Zuzô“ kann man mit „ikonographische Skizze“ wiedergeben; eine solche, manchmal aus Dutzenden von Langrollen bestehende Sammlung enthielt alle nur erreichbaren, dogmatisch korrekten Darstellungen der buddhistischen Heilsgestalten, von der höchsten Stufe der Buddhas bis zu den tieferen Schichten herab nach Kategorien geordnet und in meistens nicht sehr kunstvoller Linearzeichnung mit Tusche, gelegentlich auch mit leichter Kolorierung ausgeführt; so konnten sie den Malern und Bildschnitzern als Muster für die richtige und damit erst wahrhaft heilswirksame Darstellung dienen. Daneben aber werden sie auch den Mönchen selber eine stille geistliche Betrachtung und Versenkung in die heiligen Wesenheiten, ihre wunderbaren Erlösungskräfte und die in ihnen vollzogene Manifestation des Absoluten ermöglicht und also eine Art von *mandara* in Katalogform gebildet haben. In manchen Fällen gelang es religiös und künstlerisch begabten Priestern auch, selbständige und neuartige Entwürfe zu schaffen und damit frisches Leben in die leicht erstarrende ikonographische Tradition zu bringen; berühmt ist vor allem die grosse Fudô-Skizze des Daigoji-Priesters Shinkai 信海 aus dem Jahre 1282. Doch blieb dergleichen stets eine mit besonderer Inspiration begründete Ausnahme.

Mehr nach aussen, an die Welt der Gläubigen und Pilger, wendete sich eine andere Gattung buddhistischer Zeichenkunst, die man nicht übersehen sollte: die Graphik²². Schon vor dem Aufkommen der *ukiyo-e* 浮世繪-Graphik hatte es ja viele Jahrhunderte lang einen schlichten einfarbigen oder handkolorierten Umrißdruck gegeben, und zwar handelte es sich meist um Holzstem-

²¹ Genaueres in meiner Kariteimo-Arbeit S. 10 ff.; dort weitere Literatur in Anm. 21; Beispiele in Abb. 9-17.

²² Kuroda Genji 黒田源次, Jap. Holzschnitt-Frühdrucke. Zs. Yamato II, 1930, 105. Vgl. O. Kümmel, Die Kunst Chinas, Japans und Koreas, Potsdam 1929, S. 137, 153, 169.

pelbilder buddhistischer Gestalten, die an bestimmten Tagen oder in bestimmten Zeiträumen in einer bestimmten, meist sehr grossen Zahl als fromme Uebung oder zur Erfüllung eines Gelübdes hergestellt und von den Tempeln an die Gläubigen verteilt oder verkauft wurden; solche *suri-botoke* 摺佛 kann man noch heute vielerorts erwerben. Häufig wurden zahlreiche Abdrücke von Stempelfiguren aber auch im Innern von Buddhastatuen gefunden, wo sie ebenso wie *dhāraṇī* (magische Formeln), Sūtra-Kopien oder kleine Figürchen die Aufgabe hatten, das Kultbild mit magischer Lebendigkeit zu erfüllen. Das Künstlerische war dabei durchaus Nebensache; viele von diesen kleinen Holzschnitten sind aber doch recht reizvoll, und bisweilen haben grössere, feiner ausgeführte und vielfach auch sorgfältig handkolorierte Blätter den Charakter eigentlicher Kunstwerke — nicht zu reden von den grossen, als *kakemono* aufgezogenen und vielfarbig kolorierten Schnitten, die in späterer Zeit, in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, also noch lange vor dem Beginn der *ukiyo-e*-Graphik entstanden sind, oder von den Holzschnitt-Nachbildungen älterer *emakimono* wie etwa dem *Yūzū-nembutsu-engi* 融通念佛縁起 -Druck von 1390-1414.

Gleichwie bei der Gestaltung der Bilder nicht die ästhetische, sondern die kultisch-religiöse Seite im Vordergrund stand, so war auch ihr Zweck, ihre Funktion in erster Linie eine fromme Uebung. Einesteils waren die *kakemono* ja Kultbilder, in denen das Heilige gegenwärtig erschien und denen im Gottesdienst Verehrung und Anbetung zuteil wurde; sie strahlten dabei dem Gläubigen etwas von dem „Buddhalicht“ ins Herz — selbst dann, wenn sie als *hibutsu* 祕佛 unsichtbar blieben — und erwiesen in manchen Fällen ihre numinose Kraft wohl auch durch Wunder. Andererseits sind die religiösen Bilder als fromme Stiftungen zu betrachten, als Weihgaben zum Dank für gnadenvolle Erweisung und als verdienstvolle Werke zum eigenen Seelenheil oder zum Besten Anderer, etwa der Eltern. Oft wurden Gelübde getan, einen Tempel oder eine Pagode malerisch auszuschnücken oder eine bestimmte Zahl von Bildern zu stiften, und so kam es, wie wir gelegentlich in den literarischen Quellen lesen, mitunter zu einer Massenanfertigung von religiösen Gemälden; noch heute gibt es fromme Dilettanten, die beispielsweise eine bestimmte Zahl von Kannonbildern, oft viele Tausende, zu malen geloben. Auch das eigenhändige Kopieren von Sūtras²³ und ihre

²³ Es ist z. T. noch jetzt, etwa in aristokratischen Kreisen, Sitte,

Dekoration mit kostbaren Bildern in der Art der *Heike-nôkyô* galt als fromme Uebung, verdienstvolles Werk und Weihgabe. All dem liegt die religiöse Idee des Opfers zu Grunde²⁴, die ja in Asien vor allem seit den Zeiten des klassischen Brahmanismus eine so überragende Wichtigkeit besitzt. Im Buddhismus wird dieser ganze Komplex in den Begriff *kuyô* 供養 (skr. *pūjānā*) zusammengefasst; *kuyô* bedeutet eigentlich „darbringen und nähren“, also ein Opfer zum Heile von Verehrungswürdigen, sei es der Eltern, Lehrer, Verstorbenen, sei es der „Drei Kleinodien“ (*sambô* 三寶: Buddha, Dharma, Sangha = *buppôsô* 佛法僧). Die Gaben bestehen — als praktische Hilfe — in Nahrung, Kleidung, Bettzeug, Arznei, oder — als symbolische Darbringungen — u. a. in Blumen, Weihrauch, Ehrenbaldachinen, Bannern, Gewändern, Tanzspiel; und in dem grundlegenden Amida-Sûtra Muryôjûkyô 無量壽經 werden ausser brennenden Lampen auch noch Hängebilder (*kake-e* oder *kenkai* 懸繪, d. h. wohl bemalte Banner) ausdrücklich hinzugezählt. All diese Weihgaben haben natürlich auch einen symbolischen Sinn, der oft in scholastischer Weise systematisiert wird (Blumen z. B. für Erbarmen, *jihi* 慈悲, die höchste Bôdhisattva-Tugend; Weihrauch, dessen Duft sich überallhin ausbreitet, für die alldurchdringende Dharmawelt; Lampenlicht für die Zerreiſung des Dunkels durch das Strahlen des Buddhalichtes, *kômyô* 光明, usw.; oder 3 Arten von *kuyô* in steigender Vergeistigung: 1. *riyô-kuyô* 利養 供養: praktische Hilfe durch Kleidung, Nahrung usw., 2. *kugyô-kuyô* 恭敬供養: Ausdruck der Verehrung durch Weihrauch, Blumen usw., 3. *gyô-kuyô* 行供養: Tatopfer durch religiöse Uebungen, Glauben, Disziplin; oder Parallelisierung der 6 Opfergaben Weih-

z. B. nach Todesfällen in der Familie Sûtras abzuschreiben — zum Heile des Toten, zum eigenen Trost, als Weihgabe und nicht zuletzt auch als kalligraphische Kunstübung — und zwar dies alles in nicht bewusst zergliederter Einheit.

²⁴ Das Opfer wird übrigens im Buddhismus nach der strengen Auffassung nicht in erster Linie dargebracht, um die verehrte heilige Wesenheit zu beeinflussen oder ihr Freude zu machen, sondern als Akt der Selbstentäußerung und zum eigenen Seelenheil, buddhistisch gesprochen zur „Aufhäufung von Verdiensten“. (D. T. Suzuki, Essays in Zen Buddhism II, Kyôto 1933, 274 Anm.) In manchen Richtungen, besonders der tantristischen, dürfte das Opfer freilich doch viel von echtem Zauber an sich haben. — Auch der Begriff *ekô* 廻向 (skr. *parinâmanâ*) = „Zuwendung“ eigener Verdienste zum Heile Anderer, besonders Verstorbener (Gundert, Jap. Religionsgesch., Tôkyô 1935, S. 35; etwas andere Bedeutung: Hônen 420 Anm.), spielt beim Opfer und so auch bei den künstlerischen Weihgaben eine wichtige Rolle.

wasser, Wohlduft, Blumen, Weihrauch, Speisen, Licht mit den 6 Pâramitâs: Mitleid, Gebotehalten, Gleichmut, Streben, Erleuchtung, höchstes Wissen). Für unseren Zusammenhang ist vor allem wichtig, dass die im Ritus dargebrachten Weihgaben sämtlich einen ästhetischen Charakter haben und zur Schönheit von Kult und Kultraum wesentlich beitragen; die Kunstwerke im engeren Sinne fügen sich in dies Ganze als bedeutsame Glieder ein und werden umgekehrt nur aus ihm heraus voll verständlich²⁵.

Endlich und vor allem diene das religiöse Gemälde auch der Meditation. In zahlreichen religiösen Schriften und Berichten über das geistliche Leben ist von der ausserordentlichen Bedeutung die Rede, die der meditativen Vergegenwärtigung der heiligen Wesenheiten zukam; verschiedene Stufen der immer intensiveren Versenkung führten schliesslich zu einer unio mystica mit der meditativ betrachteten, in vollster und stärkster Anschaulichkeit vor dem geistigen Auge erscheinenden Gestalt (*kembutsu* [-*sam-mai*] 見佛 [三昧]). Dabei konnten die überaus genauen Beschreibungen in den Sûtras und die darauf beruhenden bildlichen Darstellungen natürlich die Phantasie und die meditative Schaukraft des Gläubigen wesentlich anregen und unterstützen. Ja man ahmte geradezu die Haltung und die Handsymbole (*mûdrâ*; *in* oder *inzô* 印, 印相) der Kultbilder nach, um dadurch in sich selbst auf meditativem Wege die geistige Atmosphäre, die heilige Macht und Tugend der einzelnen Gestalten zu erreichen und auf diese Weise mit ihnen eins zu werden oder vielmehr das verborgene Buddha-wesen in sich zu realisieren²⁶; so sind also jene Haltungen, auch

²⁵ Zu *kuyô* vgl. den ausführlichen Artikel bei Mochizuki B.D. I 730 f. Ferner siehe w. u. Zum Verständnis des *kuyô*-Gedankens ist auch wichtig, dass die Weihgaben auf Wunsch dessen, der sie darbringt, in ihren verschiedenen Formen aus seinem „Verdienst-Vorrat“ hervorverwandelt werden; im Grossen Sukhâvati-vyûha (Muryôjukyô 無量壽經; übersetzt von F. Max Müller in The Sacred Books of the East Bd. 49, Oxford 1894, Teil II S. 16 f.) heisst es, die Bôdhisattvas des Amidareiches hätten den Wunsch, ihren Verdienst-Vorrat in alle möglichen Kostbarkeiten und Juwelen oder in Wohlduft, Blumen, Salben, Weihrauch, Gewänder, Baldachine, Banner und Lampen, in Tanz, Gesang und Musik zu wandeln; und zwar erscheinen alle diese Gaben vor ihnen, sobald sie nur daran denken. Weihgaben sind also nicht nur Verdienst-schaffend, sondern entspringen oder transformieren sich auch daraus.

²⁶ Vgl. Rousselle, Sinica VI, 1931, 289 f. über diese Einheits-Meditation. — Der tantristische, besonders lamaistische Ritus gipfelt in der „Schaffung“ der heiligen Wesenheit durch den Priester, indem dieser auf

die Attribute usw. nicht etwa bloss kultisch-ikonographische Unterscheidungszeichen oder dogmatische Symbole, sondern unmittelbar wirksame Hilfen für die psychophysisch ungemein durchgebildete Meditationstechnik²⁷. Hinzu kam freilich noch die bedeutende Rolle der Vision, für die sich im geistlichen Schrifttum unzählige Beispiele finden und die mit der meditativen Vergegenwärtigung oft sehr eng verknüpft war, aber auch ohne eigentliche Meditation zu einer gerade für die Ausbildung der künstlerischen Gestaltenwelt äusserst fruchtbaren anschaulichen Gegenwart des Uebersinnlichen führte.

Während diese Meditation an Hand von Bildern oder auch plastischen Figuren, ja selbst Kultsymbolen wie Diamantkeil (vajra), Schwert, Lotus, oder auch mystischen Silben (bija, jap. *shuji* 種子) namentlich in den *mikkyô*-Sekten systematisch gepflegt wurde, lehnte die Zen-Schule jederlei bildliche Unterstützung und Anre-

meditativem Wege in eine unio mystica mit ihr tritt (skr. *sâdhanâ*, jap. *jôju* 成就 = Vollbringen, Realisieren, Vollenden) und sie aus der noumenalen Sphäre in die phänomenale herbeizieht; am Schluss des Ritus entlässt er sie dann wieder in die Leere, der sie entstammt. Bei diesen Vorgängen spielen die bildlichen Vorstellungen und Darstellungen von den Gottheiten sowie *mandaras* usw. eine wichtige Rolle. Vgl. Ferd. Lessing, Aufbau und Sinn lamaistischer Kulthandlungen. Nachr. OAG Nr. 40, 1936, S. 25 ff.

²⁷ Ein klassisches Meditations- und Visionsbuch ist das Amitâyurdhyâna-sûtra (Kammuryôjûkyô 觀無量壽經, kurz Kangyô 觀經), worin erzählt wird, wie Buddha der Königin Vaidehi (jap. Idaike 韋提希) in 16 Visionen (*jûroku-kan* 十六觀) das Reich Amidas offenbart; die 14. bis 16. Vision zeigt die berühmten 9 Stufen (*ku-hon* 九品) der Wiedergeburt im Reinen Lande. Uebersetzung von Takakusu Junjirô in The Sacred Books of the East Bd. 49, Oxford 1894. Ein schönes Beispiel einer genau beschriebenen, an die literarisch-bildlichen Vorstellungen anknüpfenden Amida-Meditation findet sich in dem in vieler Hinsicht interessanten chinesischen Werke Lung shu ching t'u wên des Wang Jih-hsiu, übersetzt von H. Hackmann in: Laienbuddhismus in China, Gotha-Stuttgart 1924, S. 123 f. Die Meditation wird dort — unter Berufung auf das Amitâyurdhyâna-sûtra: „Wenn man in seinem Innern sich den Buddha vorstellt, so ist dies Innere selbst der Buddha“ — der blossen Namensanrufung (*nembutsu*) vorgezogen und als sicheres Mittel zur Wiedergeburt auf der allerhöchsten (neunten) Stufe des Amida-Paradieses bezeichnet. S. 125 heisst es, wenn man zu selbsttätiger meditativer Vergegenwärtigung der Amida-Gestalt noch nicht fähig sei, möge man ein kleines Bild zu Hilfe nehmen. — All dies wirft auf die zahllosen Amida-Gemälde des Jôdo-Glaubens noch ein besonders aufschlussreiches Licht.

gung der Meditation grundsätzlich ab, und das religiöse Gemälde erhielt hier eine ganz andere Funktion, auf die wir noch zurückkommen werden. Es ist überhaupt darauf zu achten, dass zwischen der „alten“ Meditationspraxis, besonders bei der *mikkyô*, und der „neuen“ beim Zen sowohl dem Sinne wie der Technik nach erhebliche Unterschiede bestehen.

Es wurde schon auf die Bedeutung der *zuzô* für die meditative Versenkung in die innerste Natur der zahllosen buddhistischen Wesenheiten und damit in das Absolute und seine unerschöpflichen Manifestationen hingewiesen; noch wichtiger waren dafür die *mandara*-Bilder, die vielfach in Form von Wandgemälden, vor allem an der Rückwand hinter den Altarfiguren, meist aber als *kakemono* oder einfachere grosse Zeichnungen vorkommen und teils in schlichter Schwarzweisstechnik, teils in Farben, mit Vorliebe aber in Goldlinien auf schwarzem oder dunkelblauem Grunde ausgeführt sind. Sie bilden innerhalb der buddhistischen Malerei die abstrakteste Gruppe, da die zahlreichen Figuren — oft sind es mehr als 400 — hier nach rein theologisch-symbolisch-magischen Gesichtspunkten in geometrischer Weise in Quadrat- oder Kreisfeldern angeordnet werden²⁸. Diese Gestaltenhierarchie diente den Frommen, vor allem aber den theologisch geschulten Mönchen, als denkbar vollständige Grundlage für ihre Meditationen über das höchste Absolute, seine einzelnen Erscheinungsformen und vor allem über den geistigen Zusammenhang dieser Manifestationen mit ihrer letzten metaphysischen Einheit (Entfaltung des Buddha Vairôcana [Dainichi Nyorai] in der *kongôkai* 金剛界 [Diamantwelt] und der *taizôkai* 胎藏界 [Mutterschosswelt]); man hat sie treffend als „Meditations-Schaubilder“ bezeichnet.²⁹) Mandarabilder wurden und werden aber auch bei gewissen mystischen Riten gebraucht, vor allem bei der *kanjô*-Weihe; der Initiand hat mit verbundenen Augen eine Blume auf ein *mandara* zu werfen, und je nach der Figur, die er trifft, erhält er seinen geistlichen Namen

²⁸ Zum Wesen des *mandara* vgl. W. Gundert, Jap. Religionsgesch. S. 67; Charles Eliot, Japanese Buddhism, London 1935, S. 344 ff.; Hônen S. 201 und 709; Anesaki Masaharu, History of Jap. Religion, London 1930, S. 126 ff.; ders., Buddhist Art S. 38 ff., 45 f., mit Abb.; Minamoto Hôshû, An Illustrated History of Jap. Art, Kyôto 1935, S. 71 ff. (m. Abb.); Togano Shôun 桐尾祥雲, Mandara no kenkyû 曼荼羅の研究, Kôyasan Shôwa 2 = 1927 (m. vielen Abb.).

²⁹ H. v. Glasenapp in Forschungen und Fortschritte 14, 1938, 150.

und tritt damit in eine innige mystische Beziehung zu jener Heilsgestalt; als besonderer Glücksfall gilt das Treffen der zentralen Dainichi- (Vairôcana-) Figur³⁰.

Oft tragen die *mandara* keine Figuren, sondern nur symbolische, den Sanskritbuchstaben ähnliche (Lantsa-) Zeichen (*bija*, jap. *shuji* 種子 = Same, Keim³¹), die als mystische Silben die Wesenheit jeglicher Heilsgestalt symbolisieren, ohne jedoch mit deren Namen einen sprachlichen Zusammenhang zu haben. Am wichtigsten sind die zentralen, Vairôcana als das Absolute vertretenden Ursilben A (in der *taizôkai*) und VAM (in der *kongôkai*), die sehr häufig auch für sich in *kakemono*-Form gemalt werden, golden auf einer Lotusblüte schwebend und von einer mystischen Aura umstrahlt; diese rein symbolischen Malereien haben in vielen Fällen einen hohen künstlerischen Reiz und üben einen geheimnisvollen Zauber. Solche Einzelzeichen dienten wie die *mandara* und die Figurenbilder der Meditation, wobei man mit ihrer Hilfe zu einer unio mit ihrem metaphysischen Träger zu gelangen suchte³².

Endlich wurde auch die gesamte Ausmalung eines Tempelraums zu einem grossen *mandara* gestaltet, und namentlich die kleinen Kapellen im Untergeschoss von Pagoden zeigen gewöhn-

³⁰ Vgl. die Anm. 8 zitierte Arbeit von Rousselle; kurz: H. v. Glasenapp, *Der Buddhismus*, Berlin-Zürich 1936, S. 279 und Eliot, *Jap. Buddh.* 328 f., 357 f.; *Geschichte und Arten des kanjô*: Hônen 172 ff.

³¹ *Bija* auch = Element, Prinzip, Quelle, Ursprung, Wahrheit als Ursache des Seins; eine solche mystische Silbe bildet den wesentlichen Teil des mantra jeglicher Gottheit (Monier-Williams, *Sanskrit-English Dictionary*); Inhalt des âlaya-Bewusstseins als „Same“, d. h. Grund und Ursprung aller Phänomene (W. E. Soothill and L. Hodous, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, London 1937, S. 426; vgl. T. Yura, *Bewusstseinslehre im Buddhismus*, Mitt. OAG Bd. 25 Teil A, Tôkyô 1932, S. 23 und 50 ff.). — *Shuji* auch = 1. die im Bewusstsein liegende Fähigkeit, das eigene „Schicksal“ (*ka* 果 = „Frucht“) hervorzubringen (vgl. Eliot 84 f.); das Wesen von Ursache und Wirkung, die Essenz des karma (*inga no jittai* 因果の實體); 2. das Streben nach höchster Erleuchtung (*bodaishin* 菩提心). — Dies nur, um die philosophisch-religiöse Verwurzelung des Begriffs zu zeigen.

³² Hôbôgirin: *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, fasc. 1er, Paris 1929, S. 1 ff.; Hônen 503; vgl. Rousselle a. a. O. 64, 70 f., 85 (wo fälschlich 種子 geschrieben und *shuji* transkribiert); ferner Anesaki, *Buddhist Art*, zu Taf. 16 (*shuji-mandara*). Die Zeichen A und VAM kommen auch auf runden Bronzeplatten in vergoldeter Gravierung vor. Zur Lehre von heiligen Worten und Zeichen und ihrem metaphysischen Gehalt vgl. auch H. v. Glasenapp, *Der Hinduismus*, München 1922, S. 53 ff.

lich über Wände und Pfeiler verteilt jene zahllosen kleineren und grösseren heiligen Figuren. Beispielsweise sieht man in der Amida-Halle des Fukiji 富貴寺 (Oita-ken) die vier grossen Buddhas in den ihnen zugeordneten Himmelsrichtungen mit ihren Begleitern, nämlich an der Südwand Shaka-Nyorai mit Fugen- und Monju-Bosatsu, an der Ostwand Yakushi-Nyorai mit Nikkô- und Gakkô-Bosatsu sowie den 12 göttlichen Heerführern (Jûni-shinshô), an der Westwand Amida-Nyorai mit Kannon- und Seishi-Bosatsu, und in den Ecken die 4 Himmelskönige (Shitennô), Myôô- und Göttergestalten; oder in der dreistöckigen Pagode des Saimyôji 西明寺 (Shiga-ken, Inukami-gun 犬上郡) ausser den üblichen Göttern (an den Türflügeln) ein alle Wände überziehendes *hokke-mandara* 法華曼荼羅, d. h. eine „Illustration“ der 28 Kapitel des Hokkekyô, und an den vier inneren Pfeilern die 36 Heilsgestalten (Nyorai, Bosatsu u. a.), die zusammen mit dem Hauptkultbild, einer Dainichi-Statue die 37 „Heiligen“ des *kongôkai-mandara* (*kongôkai-sanjûshichi-son* 金剛界三十七尊) bilden. Darüber hinaus spielt aber auch die Architektur selbst, d. h. die Teile des ganzen Grund- und Aufrisses sowie die einzelnen Bauglieder, z. B. die Pfeiler, nach Zahl und Anordnung eine wesentliche Rolle in dem grossen symbolischen *mandara*-System, das ein solcher Bau repräsentiert und das ihn gleichermassen zu einer mystischen Darstellung des Weltalls und der „Buddhastadt“ wie zu einem Meditationsobjekt, einer in plastischer Gestalt verkörpert Liturgie und einer Weihgabe macht³³.

³³ Im Lamaismus ist das *mandara* als Opfergabe sehr wichtig (runde Platten mit *mandaras* aus Getreidekörnern, Metall- und Edelsteinpulver usw., oder ausgeführte Modelle der Buddhastadt, auch *mandara*-Gemälde). Hier verbindet sich also Meditation und esoterischer Ritus ganz eng mit dem Opfergedanken, und auch die symbolische Architektur wirkt dabei mit. Vgl. Ferd. Lessing, *Mongolen*, Berlin 1935, S. 172 f.; Wilh. Filchner, *Kumbum Dschamba Ling*, Leipzig 1933, S. 24. Zur Tempel- und Klosterarchitektur und ihrer Darstellung des spirituellen Buddhareiches vgl. Ernst Boerschmann, *Baukunst und Landschaft in China*, Berlin 1926, S. IX f. und: *Chinesische Architektur*, Berlin 1925, Bd. I S. 53; ferner Lessing a.a. O S. 27 ff.

EINIGE RELIGIÖSE UND PHILOSOPHISCHE VORAUSSETZUNGEN

Es war das Ziel Shâkyamunis, zunächst sich selbst und dann auch Andere aus der Verstrickung in diese Welt der ewig wechselnden Vergänglichkeit und trügerischen Illusion herauszuführen. Der Mensch soll, so lautete seine Lehre, sich ablösen vom Haften an der sogenannten Wirklichkeit, die doch nur ein unablässiger Strom von Geburt, Tod und neuer Verkörperung auf höherer oder niedrigerer Stufe und damit voll von Leiden ist, soll hinauszugehen streben aus dem unverbrüchlichen Karmagesetz und der Fesselung an ein vermeintliches Ich, soll sich frei machen von Anschauung, Bild und Begriff und soll aufsteigen zum absoluten Nichts, das jenseits aller Erscheinungsformen und Denkmöglichkeiten steht und dem Menschen durch völliges Ausschalten aus dem Strom des Leidens und aus den Wogen des Irrtums und der Illusion die endgültige Erlösung in der absoluten Leere gibt, die wie die unergründliche und ewig unbewegte Tiefe des Ozeans unter den trügerischen, nur vom Winde des Irrtums aufgerührten Wellen der Oberfläche ruht. Zu diesem höchsten Ziel, dem Eingehen ins Nirvâna, verläuft der Aufstieg durch die verschiedenen Stufen der Meditation, durch schrittweise vervollkommnete Ablösung aus der phänomenalen Welt und eine so gewonnene höchste Einsicht und Erleuchtung.

Aus dieser schroffen Gegenüberstellung von Nichts oder Leere einerseits und peinvoller, illusorischer Erscheinungswelt andererseits, wie sie der ursprüngliche Buddhismus zeigt, wird dann im Mahâyâna-Buddhismus, klassisch ausgeprägt in der Kegon-, Tendai- und Shingon-Lehre, eine innere Wechselbeziehung, die beide Seiten der Welt, die phänomenale und die jenseits aller Erscheinung stehende, in ihrem Eigenwert und ihrer spezifischen Funktion im Ganzen des Seins berücksichtigt und so zu einem allumfassenden philosophischen System gelangt, in dem in gewissem Sinne

auch die Idee eines höchsten Seins, einer letzten Wirklichkeit wieder einen Platz erhält. Nach der Lehre der Tendai-Schule, die dieses neue System am vollständigsten und konsequentesten ausgebildet hat, ist es falsch, an die reale Existenz unserer Welt der Illusion zu glauben, ebenso falsch aber, diese Erscheinungswelt für völlig eitel und nichtig zu halten, denn sie hat vorläufige Existenz und relativen Wert, ist Vorstufe und Hinweis auf Höheres; ferner ist es falsch, nur den einen dieser beiden Sätze zu betonen, da das Absolute sich in der Erscheinungswelt manifestiert, welche im letzten Grunde gar nichts anderes ist als dies Absolute selber. Erst alle drei Wahrheiten zusammen ergeben die „runde dreifache Wahrheit“³⁴. Alle, auch die geringsten und vergänglichsten Dinge enthalten das „Buddhawesen“ (buddhatâ, jap. *busshô* 佛性), überall ist Buddhaland. In der Shingon-Lehre besitzt die gesamte Erscheinungswelt selbst einen absoluten Wert, wird Mysterium und Wunder, das die Geheimlehre dem verdunkelten Sinn der Menschen durch magische Mittel — durch ein verwickeltes System von mystischen Riten, Worten (mantra), Gesten (mudrâ), Symbolen und Bildern — zu erschliessen unternimmt, die alle auf das Letzte, eigentlich Unfassbare hinführen sollen.

Die absolute Leere ist hier also zugleich absolute Fülle, das absolute Nichts ist absolutes Sein, Erscheinung ist Wesen — wenn auch ein getrübtetes Wesen, das der rechten Deutung und Erfassung bedarf —, Augenblick ist Ewigkeit, Samsâra ist Nirvâna. Beide Seiten der Welt durchdringen einander und sind im Letzten identisch. Aber diese Identität will durch einen schwierigen geistigen Akt und die Hingabe der ganzen Persönlichkeit in ihrem Wesen wirklich erkannt sein, und es bleibt doch der Unterschied bestehen zwischen der echten, reinen Wahrheit (*shintai* 眞諦, skr. paramârtha-satya) — nicht vorstellbar noch beschreibbar, qualitätslos, reines Noumenon (das Leere, *kû* 空; das Erscheinungslose, *musô* 無相), — und der verhüllten, alltäglichen, relativen, in anschauliche Erscheinung gekleideten, phänomenalen Wahrheit ([*se*] *zokutai* [世] 俗諦, skr. samvrti-satya); beide sind freilich ineinander verflochten und letztlich nur eine einzige Wahrheit³⁵. Es gilt vor allem, nicht an den stets in ein Netz von dualistischen Widersprüchen

³⁵ Nach Gundert, Jap. Religionsgesch. S. 62.

³⁴ Gundert 45; Hônen 610. — Hier spielen auch die Begriffe *shin-kû myô-u* 眞空妙有 (= *jissô* 實相) sowie *kû-u mu-betsu* 空有無別 eine Rolle; vgl. H. Böhner, Shôtoku Taishi, Tôkyô 1940, S. 645 f. und 663.

und Einseitigkeiten verfangenen Dingen und Ideen unseres „hiesigen“ Daseins zu haften, sondern den befreienden Sprung auf die „andere Seite“ zu wagen, dadurch gleichsam aus dem Magnetfeld des Karmagesetzes hinauszugelangen und die Begrenztheit und Vorläufigkeit aller Erscheinung und alles menschlichen Denkens vom Standpunkt der „Leere“, der alle Gegensätze in sich einschliessenden Uebergegensätzlichkeit, zu erkennen. So wird alles „leer“, ohne aber doch völlig nichtig zu sein; aller Dualismus ist überwunden und im Gegebenen das Absolute geschaut. Immerhin aber — das darf nicht vergessen werden — ist die Transzendenz, wie die tiefsten Richtungen des Buddhismus sie auffassen, doch insofern radikal, als sie die in dem Gedanken über die Einheit von Noumenon und Phainomenon liegende Immanenzvorstellung auch wiederum durchaus übersteigt; denn eben als absolute Uebergegensätzlichkeit steht sie auch noch jenseits der Alternative „immanent“ oder „transzendent“ und jenseits von jeglichem Ja oder Nein³⁶. Ihre Festlegung auf „transzendent“ oder „immanent“, auf „Trennung“ oder „Einheit“ wäre nichts anderes, als sie ins Samsâra hineinzuziehen, aus dem ja nur die Nicht-Bejahung-und-Nicht-Vereinigung herausführt, wie es das Zen in dem berühmten ersten *kôan* 公案 des Mumonkan 無門關 ausdrückt: „Ist auch in einem Hündlein die Buddhanatur oder nicht?“ — Antwort des Meisters: „Mu 無“³⁷. — *Wu (chinesisch)*

Die grundlegende Einheit des Ideellen und des Phänomenalen, die freilich nicht als „Gleichheit“ etwa im Sinne des Pantheismus misszuverstehen ist, macht nun eine buddhistische Kunst, d. h. eine Darstellung des Absoluten, Transzendenten und Leeren durch anschauliche Bilder aller seiner Manifestationen, überhaupt erst möglich. Und während der älteste Buddhismus seinem Wesen gemäss von einer gestalthaften, aus der Erscheinungswelt geschöpften Versinnlichung dieses Absoluten und auch des ins Nichts eingegangenen, allem Phänomenalen enthobenen Buddha absah und sich auf Symbole wie den Bôdhibaum, das Rad der Lehre, die Fussspur, den Stûpa u. a. beschränkte — die frühbuddhistische Kunst in Indien zeigt uns dieses Stadium in konsequenter Durchbildung —, entwickelte sich, wenn wir auf das grosse Ganze sehen,

³⁶ Vgl. die Formel *fuichi fwi* 不一不異 („nicht eins und [ebenso auch] nicht verschieden“) und ähnliche Paradoxa.

³⁷ H. Dumoulin, Das Wu-Men-Kuan, übersetzt und erläutert. Monumenta Serica VIII, 1943, S. 48 f.; vgl. D. T. Suzuki, Essays in Zen Buddhism II, Kyôto 1933, S. 99.

erst auf der religiös-philosophischen Grundlage des Mahâyâna-Buddhismus eine vielgestaltige, das Absolute in all seinen verschiedenen Erscheinungsformen, aber auch in deren tiefstem gemeinsamem Grunde, der „Leere“, erfassende, deutende und gestalthaft repräsentierende Kunst.

Dazu war aber auch noch etwas anderes nötig: die denkerische und anschauliche Ausbildung eines „Panthérons“, einer religiösen Gestaltenwelt von verschiedenem Grade der Heiligkeit und Teilhabe am Absoluten; auch dies war eine der grossen Neuerungen des Mahâyâna. Der ursprüngliche Buddhismus kannte im Grunde nur eine einzige, zentrale Gestalt: die des Erleuchteten selber, der freilich auch zunächst noch nicht in menschlichem Bilde dargestellt wurde, und neben ihm, in beträchtlichem Abstand, die Schar seiner Jünger und seine Angehörigen, vor allem seine Mutter Mâyâ. Buddha ist ursprünglich Mensch, historische Persönlichkeit, einer der nach seiner eigenen Erlösung strebt, sie gewinnt und dann auch anderen kündigt; später aber wird er zu einem absoluten Wesen gesteigert und mit dem letzten Seinsgrunde identifiziert, der sich nur des irdischen Leibes als einer vorübergehenden Manifestation oder Inkarnation bedient, um der unerleuchteten Welt die Heilsbotschaft zu bringen. So entsteht die Lehre von den Körpern oder Seinsschichten, in denen ein Buddha gleichzeitig existiert: dem dharma-kâya (jap. *hosshin* 法身), der den Buddha als das Absolute bezeichnet; dem sambhōga-kâya (jap. *hōshin* 報身), der den durch Verdienst erworbenen Buddhaleib bildet, in dem der Buddha sich selbst oder den Bōdhisattvas oder dem Meditierenden in strahlender Verklärung, z. B. als Herr eines Paradieses, erscheint; und endlich dem nirmāna-kâya (jap. *ōjin* 應身), dem Schattenleib, in dem sich der Buddha inkarniert, um die Welt zu erretten, unter vielen anderen also in der Person des Shâkyamuni. Die Shingon-Lehre betrachtet den dharma-kâya — unter dem Namen Dainichi Nyorai 大日如來 (Mahâ-Vairôcana-Tathâgata) — als die transzendente Zusammenfassung oder Seinsquelle aller einzelnen Wesen und Erscheinungen. Und so bildet sich auch die Lehre von einem Ur-Buddha (*âdi-buddha*) heraus, dessen Ausstrahlungen nicht nur alle anderen Buddhas (auch die *hosshin*), sind, sondern schliesslich auch die grössten wie die kleinsten Dinge im Weltall. Mit der kosmologischen Anschauung von den zahllosen Welten und Weltaltern verband sich die Lehre von den ebenso zahllosen, ihnen zugeordneten Buddhas, aus denen sich besonders zwei Gruppen herausheben: die „ideelle“ Gruppe der *go-chi-nyorai* 五智如來, d. h. Vairôcana mit vier anderen *hosshin*-Buddhas, darunter Shaka und

Amida, und die — im Hinayâna schon vorgebildete — „historische“ Reihe der Buddhas der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wo Shaka sechs (oder auch mehr) Vorgänger hat, während in der Zukunft Maitreya (Miroku 彌勒) erscheinen wird.

Ein zur Erlösung, zum Nirvâna gelangter Buddha, sei es nun ein *hosshin*, *hōshin* oder *ōjin*, heisst Nyorai 如來 (skr. tathâgata), steht auf der obersten Stufe aller buddhistischen Wesenheiten und bildet auch in der Kunst die höchste und erhabenste Gestalt. Für die philosophische Spekulation sind die Nyorai nur hypostasierte Erkenntnis- und Erlösungsstufen, für den populären Glauben freilich werden sie — und unter ihnen besonders Amida — beinahe zu persönlich gefassten Gottheiten. (Der Ausdruck Gott oder Gottheit für die buddhistischen Heilsgestalten ist aber unzutreffend und für gewöhnlich zu vermeiden.) Die zweite Stufe nehmen die Bôdhisattva (Bosatsu 菩薩) ein, die z. T. als Emanationen oder Inkarnationen bestimmter Seiten oder Eigenschaften der Nyorai, z. B. ihrer Weisheit oder ihrer erbarmenden Gnade gelten, ihnen als Begleiter zugeordnet werden und gern mit ihnen verschiedene Trinitäten bilden. Die Idee des Bosatsu ist ja eine weitere grundlegende Neuerung der Mahâyâna-Lehre; er sucht die letzte Erlösung nicht nur für sich allein, wie es der Shrâvaka und Pratyêka-Buddha des Hinayâna tut und wie es dem Arhat-Ideal entspricht, sondern verzichtet auf seine eigene Buddhaschaft — für die er durch „Anhäufung von Verdiensten“ und höchste Erleuchtung schon reif geworden — solange er nicht allen anderen Wesen zur Erlösung verholfen hat. Zu diesem Zwecke kann der Bosatsu sich in allen nur denkbaren Gestalten verkörpern; er weilt zwar in der „Leere“, aber zugleich auch in der Welt der Wirklichkeit, ohne ihr doch verhaftet zu sein, und hat dadurch die Macht, mitten in ihr wirkend sie über sich hinaus zum Heil zu führen. So erfüllen die Bosatsu nicht nur ihr eigenes Gelübde, sondern sie vollziehen auch den Gnadenwillen der Nyorai, die ja nicht etwa bloss in gänzlicher Entrückung verweilen, sondern — da mit dem absoluten Sein auch absolute Güte und unmessbare Wirkenskraft verbunden ist — das All mit dem Geist ihrer Liebe und Erlösermacht durchdringen.

Die bedeutendsten und in der Kunst am häufigsten dargestellten Bosatsu sind ausser Kannon 觀音 (Avalokitêshvara) und dem nur als zweiter Begleiter Amidas hervortretenden Dai-Seishi 大勢至 (Mahâ-sthâmaprâpta) der erbarmungsvolle, stets als Mönch erscheinende Jizô 地藏 (Kshitigarbha), der besonders toten Kindern hilft und bis in die HölLEN hinabsteigt, um die Verdammten zu retten; ferner Fugen 普賢 (Samantabhadra) und Monju 文殊 (Man-

jushri), die beide gewöhnlich als Begleiter des Shaka-Nyorai auftreten — Fugen auf einem weissen Elefanten, Monju auf einem Löwen — und verschiedene Seiten der absoluten Allweisheit verkörpern. Dazu tritt noch Miroku 彌勒 (Maitrêya), der als Bosatsu im Tushita-Himmel auf sein Erscheinen als vollendeter Buddha wartet, und endlich — neben manchen anderen, selten dargestellten Bosatsu — auch Kokûzô 虚空藏 (Akâshagarbha), eine stets etwas farblos gebliebene Hypostase des Wissens um die absolute Leere.

Die Nyorai und besonders die Bosatsu sind liebeich-erbarmende, gnadenvolle Erscheinungsformen der Transzendenz; daneben stehen auch furchtbare, dämonische Gestalten, besonders einige der Myô 明王 („Könige [geheimen] Wissens“, *vidjâ-râja*), die aber gleichfalls Transformationen von Nyorai sind und die Aufgabe haben, alles Böse zu bekämpfen, die also trotz ihrem schrecklichen Aussehen für das Gute und die Welterlösung wirken. Am bekanntesten ist Fudô-Myô 不動明王 (Acala), eine furchtbare Erscheinungsform des absoluten Buddha Dainichi (Vairôcana) und ein „unerschütterlicher“ Kämpfer gegen jegliches Böse, zugleich auch ein Repräsentant der sog. *taizôkai* 胎藏界, der Matrix- oder Erscheinungswelt, während Aizen-Myô 愛染明王 (*Râgarâjâ*), eine grauenvolle, vielarmige Gestalt, die gegen die verblendenden und zum Bösen verleitenden Leidenschaften (*ai* eigentlich = Liebe) kämpft und zur höheren, geistigen, erbarmenden Liebe und damit zur Erleuchtung und zum Heile führt, das Absolute (Dainichi) in dem Aspekt der *kongôkai* 金剛界, der intelligiblen „Diamantwelt“ vertritt; beide bilden also ein Paar, dessen Spaltung aber in seiner höheren Ursprungseinheit aufgehoben ist. (Verwandt in Erscheinung und Funktion sind die Niô 仁王, die beiden dräuenden Torwächter des Tempels, die freilich eine andere Herkunft haben.) In dem Gegensatz von Bosatsu und dämonischen Myô bekunden sich die beiden Seiten des Numinosen, wie Rudolf Otto (in „Das Heilige“) sie analysiert hat, sehr deutlich: Fascinans und Tremendum, liebebeckende Gnade und strafender Zorn; auch die Bosatsu selber können ja neben der liebeichen eine grauenvolle Gestalt annehmen. Beide Seiten sind aber doch nur Ausstrahlungen des Einen, absolut Guten und Weisen und daher der Idee nach ein und dasselbe.

Zu diesen aus dem religiös-philosophischen System des Mahâyâna entstandenen Gestalten kommt — und dies ist ein weiteres, gerade für die Kunst überaus bedeutungsvolles Charakteristikum dieser Lehre — eine grosse Schar von ursprünglich brahmanischen,

Râgarâjâ

vorbuddhistischen Gottheiten (dêvas, jap. Ten 天, also rechtmässig als „Götter“ zu bezeichnen) wie Indra und Brahma (Taishakuten 帝釋天 und Bon-ten 梵天) und viele andere von höherem oder geringerem Rang; sie entfalten ihre Wunderkräfte als Schutzgottheiten des Buddhismus und als gnadenreiche „Nothelfer“ auf irgendeinem besonderen Felde des Lebens: die Shiten nô 四天王 z. B. schützen die Welt und die heilige Lehre nach allen vier Himmelsrichtungen mit gewaltig dräuender Kraft, Kichijôten 吉祥天, eine schöne Frau von reifer Anmut, spendet Glück und Reichtum. Diese Götter nehmen auf der buddhistischen Stufenleiter der Existenzen einen relativ niedrigen Platz ein, da sie ja dem Karmagesetz und dem Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt noch nicht völlig enthoben sind; sie stehen also unter den Arhats (Rakan 羅漢), die aus der menschlichen Sphäre unmittelbar zum Nirvâna gelangt sind, aber für den Mahâyâna-Buddhismus keine sehr grosse Bedeutung haben, weil sie im Gegensatz zum allerbarmernden, hilfreichen Bosatsu nur für sich allein, in „egoistischer“ Abschliessung von der bloss scheinhaften und sinnlosen Welt nach der höchsten Erleuchtung streben; immerhin sind sie in der Kunst doch mit einer gewissen Vorliebe dargestellt worden, wenn auch in erster Linie von den Malern der Zen-Schule, bei der ja der *jiriki*-Gedanke 自力, das Ringen nach Erlösung aus eigener Kraft statt mit der Gnadenhilfe eines Erlösers wie Amida oder Kannon (*tariki* 他力), eine grössere Rolle spielt als bei den anderen Sekten. — Auf der untersten Stufe steht eine ganze Anzahl von Dämonen (Yaksha, jap. Yasha 夜叉 oder Yakusha 藥叉; Rakshasa, jap. Rasetu 羅刹; usw.), die aus bösen Geistern durch Buddha zu guten und hilfreichen Wesen bekehrt wurden; als Beispiel sei Kariteimo 訶梨帝母 (Hâritî), die Kinderspenderin und -schützerin genannt, die allerdings im Volksglauben dann doch eine recht gehobene Stellung einnimmt und praktisch den Ten zugesellt wird.

So ist durch die allumfassende Aufnahme- und Umgestaltungskraft des Mahâyâna — das ja auch aus den einheimischen Glaubensformen und Kulturen der vielen Länder, die es im Laufe seiner Geschichte eroberte, alle möglichen Gottheiten, Riten und religiösen Ideen in sich aufzog und assimilierte³⁸ — eine Gestalten-Hierarchie und eine Art von Pantheon entstanden, das sowohl philosophisch wie für den Glauben wie namentlich auch für die Kunst

³⁸ So in Japan den Shintô in der sogenannten *ryôbu-shintô* 兩部神道 und *honji-suijaku*-Lehre 本地垂迹.

von grösster Bedeutung ist. Und wie der ostasiatische Mahâyâna-Buddhismus fast alle nur denkbaren Typen und Entwicklungsstufen der Religiosität von der höchsten und reinsten philosophischen Erkenntnis und mystischen Schau bis zum handgreiflichsten Aberglauben hinab in sich enthält, so umfasst auch seine Kunst und besonders seine Malerei eine in der übrigen Sakralkunst der Welt kaum jemals begegnende Fülle von Gestalten verschiedensten religiösen Sinnes und geistigen Ranges³⁹. Dabei ragen diese heiligen Wesen, je weiter sie von der höchsten, im Absoluten wohnenden Buddhagestalt entfernt sind, desto stärker in die Erscheinungswelt hinein und nehmen daher nicht nur der Idee und der religiösen Phantasie nach, sondern namentlich auch in ihrer künstlerischen Darstellung ein immer grösseres Mass von konkreter Wirklichkeit, von fest umschriebener Persönlichkeit und von greifbarer und menschennaher Körperlichkeit an.

Und endlich kam noch etwas Doppeltes hinzu, um die Ausbildung einer vielfältigen Welt heiliger Gestalten im mahâyânistischen Denken und Kunstschaffen zu begünstigen. Einerseits nämlich die „kosmologische“ Anschauung⁴⁰ vom Karmagesetz, vom Buddhawesen usw., d. h. der Gedanke, dass sowohl das leidvolle Walten des Karma wie das heilvolle Walten des Buddhawesens oder absoluten Seins nicht auf das individuelle Selbst beschränkt, sondern schlechthin allem immanent und auch in all seinen noch so kleinen Impulsen und deren unabsehbaren Konsequenzen für das Ganze der Welt von unheil- oder segensbringender Bedeutung ist. Und andererseits ergab sich im Einklang mit diesem metaphysischen Grundgedanken, dass das begrenzte und nur schwer sich selber transzendierende Ich diesem welterfüllenden Wirken gegenüber machtlos ist und höherer Hilfe bedarf, um sich zur Erleuchtung und Seligkeit emporzuschwingen; es vollzog sich also die für

³⁹ Vgl. zu dieser Gestaltenwelt — ausser den bekannten Werken von Gundert, Eliot usw. — die ausgezeichnete Aufsatzreihe von Erwin Rousselle: Die typischen Bildwerke des buddhistischen Tempels in China, I—XII. *Sinica* VI, 1931; VII, 1932; VIII, 1933; IX, 1934; X, 1935. Sie enthält alles Wesentliche auch über die weltanschaulichen Grundlagen wie über die Ikonographie und Geschichte dieser Heilsgestalten; was dort über China berichtet ist, gilt zum grössten Teil auch für Japan. Heranzuziehen ist für das Ikonographische auch die Aufsatzserie von Hermann Smidt: Die Buddha des fernöstlichen Mahâyâna, I—VI. *Artibus Asiae* 1926 und 1927. (Nicht in allem Einzelnen völlig zuverlässig.)

⁴⁰ D. T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism* II, 1933, 241 ff.

das Mahâyâna bezeichnende Wendung von der Erlösung durch eigene Kraft (*jiriki* 自力), wie sie der Arhat des Hinayâna betätigt, zu der Erlösung durch fremde Kraft (*tariki* 他力), d. h. durch das gnadenvolle, hilfreiche Eingreifen höherer Mächte und d. h. im letzten Grunde: des absoluten Seins, des Buddhawesens selbst. Dessen Repräsentanten, eben jene hilfreichen Heilspersonen, wurden nun unendlich wichtig, und je mehr man sich auf ihre Wundermacht besann und ihnen mit der Kraft der religiösen Phantasie eine anschauliche, eindrucksvolle Gestalt verlieh, desto mehr konnte und musste auch die Kunst sich ihrer Darstellung widmen; gerade in dem Ausdruck dieser in mannigfachen Gestalten sich manifestierenden Gnadenmacht, welcher der ringende Mensch sich gläubig anvertrauen kann, hat sie weithin ihr Grösstes und Bestes geleistet.

Die reichste Entfaltung dieses mahâyânistischen Pantheons hat sich in der *mikkyô*, der esoterischen Lehre, also besonders der Shingon- und Tendai-Sekte vollzogen, und diese hat denn auch für die Kunst eine überragende Bedeutung gewonnen — zumal sie durch ihre Verbindung eines komplizierten Systems von magischen Riten, Symbolen und Figuren mit einer grossartigen, allumfassenden philosophischen Weltanschauung dem künstlerischen Schaffen nicht nur zahlreiche Anregungen und Aufgaben, sondern auch ebensowohl konkrete Vorstellungen wie metaphysische Vergeistigung gab.

Eine Unzahl von einzelnen Gestalten oder von Gestaltengruppen steht in den Bildern dieser Richtungen vor uns; neben solchen vorwiegend statuarischen Figurenbildern oder den abstrakt-dogmatischen *mandara* treten die erzählenden Szenenbilder historischen oder erbaulichen Inhalts weit zurück. Meist sind es dann nur grosse feierliche Gruppen wie etwa der predigende Shaka im Kreise der Bosatsu und der Gläubigen, oder es ist eine für den ganzen Buddhismus so entscheidend wichtige Szene wie das Hinscheiden des Buddha, sein Eingang ins Nirvâna (*nehan-zu* 涅槃圖). Die Erzählungen aus der „biblischen Geschichte“ und dem Legendschatz des Buddhismus spielen, wie wir sahen, neben dem Dogmatischen und Esoterischen nur eine sehr nebensächliche Rolle. Mit dem Aufblühen des Amida-Glaubens seit dem 11. bis 13. Jhdt. nun, der alles auf die eine und beherrschende Gestalt Amidas, des Allerlösers konzentrierte, vereinfachte sich auch die religiöse Vorstellungswelt und der künstlerische Figurenapparat erheblich, und in den Vordergrund trat Amida mit seinen beiden Hauptbegleitern Kannon und Seishi und einem Gefolge von allerlei anderen, meist wenig individualisierten Bosatsu; sie alle gruppieren sich in reicher Konfiguration zum *jôdo-mandara*, der visio-

när-allegorischen Darstellung von Amidas westlichem Paradies. Ein neuartiger, vom Jôdoglauben inspirierter ikonographischer und kompositioneller Bildtyp ist das sog. *raigô-zu*, wo Amida mit seinen Bosatsu sich dem Gläubigen zuwendet und ihm in seiner Todesstunde erscheint — oft über die Berge emporsteigend (*yamagoshi-raigô* 山越來迎) —, um ihn gnädig in sein Reich aufzunehmen: eine Darstellung, die unmittelbar die einfache Lehre und die inbrünstige religiöse Stimmung des Jôdoglaubens ausdrückt, mit ihrem lyrischen Gehalt auch ohne theologische Schulung und mystische Initiation verständlich ist und gerade deshalb eine besonders tiefe Wirkung übt. Zwei Grundtypen der Religiosität und der sakralen Kunst haben sich in diesem Gegensatz: der trotz ihrer Mystik stark systematisierenden und intellektuell bestimmten „Mikkyô-Kunst“ und der vorwiegend emotionalen „Jôdo-Kunst“ herausgebildet. Als dritter, wesentlich auf intuitive Schau der letzten Wirklichkeit im unmittelbar Gegebenen begründeter Typus trat dann noch die „Zen-Kunst“ hinzu, die aber schon über den hier gezogenen Rahmen der alten Kultmalerei hinausgeht und nur im Schlussabschnitt noch kurz gestreift werden soll.

Als genauer Ausdruck der philosophisch-religiösen Gedankenwelt des Mahâyâna-Buddhismus schliesst die ältere Sakralkunst gleich allem Erscheinungshaften zwei Seiten in sich: sie hat einerseits Anteil am Absoluten, dessen Wesen sie durch einen geistigmystischen Akt bewusst zu ergreifen und dem gläubigen Betrachter zu vermitteln sucht; insofern sie dadurch selber von mystischer Macht erfüllt ist, hat sie eine „magische“ Funktion und besitzt eine echte numinose Wirklichkeit und Wirksamkeit. Für eine höhere, rein philosophische und vom Standpunkt der „echten Wahrheit“ (*shintai*) gegebene Interpretation aber ist sie andererseits nur eine niedere Vorstufe auf dem Wege zur Erfassung des Transzendenten, der Leere; sie bleibt noch dem Phänomenalen verhaftet — in welchem sie freilich zugleich auch das Absolute mit ergreift, wiewohl nicht in seinem reinen, ungetrübten Sein — und ist insofern nur *hôben* 方便⁴¹, d. h. (dem Begriff *zokutai* kor-

⁴¹ Auch *zengyô-hôben* 善巧方便 = skr. upâya-kausalya, „geschickte Mittel“. Die Betätigung des *hôben* gehört unter die 10 Vollkommenheiten (*pâramitâ*, jap. *haramitsu* 波羅蜜) des Bôdhisattva (Rousselle, Typ. Bildwerke, Sinica IX 212 Anm. b) und ist ein Ausfluss seines transzendenten Wissens (*prajnâ*, jap. *chie* 智慧) und seiner daraus entspringenden allerbarmenden Liebe (*maitrî-karunâ*, jap. *jihi* 慈悲), die ihn auf alle denkbaren Mittel zur Rettung der Wesen sinnen lässt (daher *prajnâ-upâya*; vgl.

respondierend) ein „volkstümliches“ (*zoku* 俗) oder dem irdischen Begreifen angepasstes Hilfsmittel für diejenigen, denen die höchste geistige Erhebung nicht gelingt und die eines „pädagogischen Kunstgriffs“ bedürfen, um ihrer geistigen Stufe gemäß zu einem wenigstens vorläufigen Verständnis zu gelangen, trotz ihrer noch nicht überwundenen Bindung an das Erscheinungshafte immerhin etwas von dessen tieferem Hintergrund zu spüren und sich so zu einer höheren Sphäre der geistigen Existenz emporzuläutern. So ist die religiöse Kunst von höchstem metaphysischem Wert — insofern sie das Absolute und Heilige wirklich „enthält“⁴² — und zugleich auch ohne jeden metaphysischen Wert, insofern sie nur eine begrenzte Vorstufe bildet, die auf dem Wege zum Eigentlichen und Letzten allererst noch zu überwinden ist: eine jener zum befreienden Sprung ins Uebergegensätzliche treibenden Antinomien, wie sie dem Buddhismus so eigentümlich sind.

In diesem Doppelaspekt der buddhistischen Kunst zeigt sich nun freilich nur etwas, was zum Wesen aller Kunst gehört: nämlich im Phänomenalen, im „Bilde“, zugleich etwas grundsätzlich Bild-

D. T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism* III 258 ff.). — Auch der Begriff *yantra* spielt hier herein; im Skr. bedeutet das Wort ursprünglich Instrument, Gerät, Apparat, dann auch Amulett, mystisches Diagramm mit okkultur Macht. Es wird bezogen entweder auf das figurale Abbild eines göttlichen Wesens (*pratimā*) oder auf symbolische Zeichnungen wie *mandaras* (vgl. Gustav Mensching: *Buddh. Symbolik*, Gotha 192', S. 33 f. — eine sehr lückenhafte Darstellung dieses gewaltigen Gebietes). Ebenso ist der Tempelbau selbst mit all seinen Kultgegenständen, Statuen und Gemälden ein *yantra*.

⁴² Dies — zunächst philosophisch gemeinte — „Enthaltensein“ des Absoluten oder überhaupt eines Numen in einem Bilde ist vielfach auch wörtlich zu verstehen, da ja ein Kultbild — vor allem ist dabei an die Kultstatuen zu denken — erst dann seine numinose oder magische Kraft und Lebendigkeit erhält, wenn durch die Feier der „Augenöffnung“ (*kai-gen* oder *kaigan* 開眼) und Lebendmachung der wirkliche Leib und Geist des Buddha usw. in das bis dahin leblose Bildwerk eingegangen ist. Vgl. H. v. Glasenapp, *Der Hinduismus*, München 1922, S. 58: „Das sakramentale Kultobjekt steht nach indischer Lehre ... nicht nur im Geiste des Gläubigen in Beziehung zu dem Gott, den es repräsentiert, sondern auch in einem übersinnlichen metaphysischen Zusammenhang mit ihm. Die indischen Theologen betrachten das Kultbild, die *arcā*, genau so als Manifestation der Gottheit wie ihre Inkarnationen und sonstigen Offenbarungsformen.“ Und zwar wird das Eingehen der Gottheit in das Bild und ihr Sichtbarwerden bewirkt durch einen *mantra* — so wie das alldurchdringende Feuer durch Reiben von zwei Hölzern sichtbar wird.

loses, das Sein und die Transzendenz zu geben, indem sie das Anschauliche geistig transparent macht und es in seiner Darstellung zugleich schon deutet, ohne doch das Transzendente jemals in seiner reinen Form erfassen zu können. In der buddhistischen Kunst treten allerdings diese beiden Seiten besonders scharf auseinander und das Schwergewicht liegt wesentlich auf der Seite des Unanschaulichen, des „Wesens“ und seiner Deutung, wobei von der Darstellung und gleichsam Anerkennung des in der Erscheinungswelt Existierenden in weitem Masse abstrahiert wird. Denn die eigentliche Aufgabe dieser Kunst ist es ja, über alles Phänomenale — an das sie freilich immer irgendwie gebunden bleibt und das ja auch seinerseits etwas vom Absoluten enthält — hinauszuführen zum prinzipiell Unanschaulichen, und so käme sie in der letzten Konsequenz zu einer Aufhebung ihrer selbst, wenn sie nicht doch immer wieder — teils durch ihr unvermeidliches Schöpfen aus dem Schatz der anschaulichen Erfahrung, teils durch ihre magisch-kultische sowohl wie „pädagogische“ und psychologische Aufgabe, teils durch die philosophische Konzeption der Einheit von Phänomenon und Noumenon — auf die irdisch-menschliche Erscheinungswelt angewiesen wäre, ohne allerdings an sie gefesselt zu sein. Dadurch aber offenbart sie die nach beiden Seiten sich wendende und sie zusammenschliessende, gleichermaßen antinomische wie synthetische Mittelstellung der Kunst — und vor allem der religiösen Kunst — in der geistigen Welt besonders deutlich.

Zugleich ist alle Kunst immer auch „Spiel“ — Spiel im Sinne Schillers und in dem modernen, umfassenden Sinne, in dem besonders Huizinga⁴³ den Begriff in die Kulturwissenschaft eingeführt hat. Auch jeder Kult hat viel vom „Spiel“ in sich, er ist heiliges Spiel; und die kultische Kunst wird man neben ihren anderen Aspekten auch als einen Gottesdienst durch bedeutsames und sinnerschliessendes, magisch-bewirkendes Spiel schöner Form verstehen dürfen. Solch ein Spiel ist aber immer auch ein Geschenk an das Heilige, eine Weihgabe; wie im I. Kapitel gezeigt wurde, dienten die Bilder nicht nur dem Ritus und der Meditation, sondern sie waren vor allem auch fromme Darbringungen und Opfer. Das Malen von Bildern und ebenso das Schaffen von plastischen Figuren oder das Bauen und Ausschmücken von Tempeln war gerade als sakraler und zugleich „spielender“ Vollzug, als Funktion

⁴³ Homo ludens. 2. Aufl. Amsterdam 1940; Spiel und Kult: S. 24–44.

des religiösen Geistes ein Teilnehmen am Absoluten, war Hingabe und als solche ein Weg zur Erhebung, Beseligung und Erlösung⁴⁴. Dadurch steht die Kunst in einer Reihe mit den anderen Arten von Weihgaben (*kuyô*), die vor allem im esoterischen Kult bedeutsam sind⁴⁵: dem sakralen Spiel, das die Schönheit von Haltung und Verrichtung zeigt; der Schmuckgirlande⁴⁶, die die Schönheit von Form und Anordnung repräsentiert; dem Lied⁴⁷, das die Schönheit von Wort und Versmass enthält; dem Tanz, der die Schönheit von Bewegung und Rhythmus hat; den Blumen, die die Schönheit von Farbe und Duft besitzen; dem Lichte, dem die Schönheit von Helligkeit und Wärme zukommt; und endlich dem Weihrauch und dem Wohlgeruch, die mit Kult und Kunst in so enger Verbindung stehen. Diese acht Weihgaben (*hachi-ku* 八供) sind am Rande des zentralen Feldes des *kongôkai-mandara* durch Bosatsu-Gestalten symbolisch repräsentiert⁴⁸. „Sie alle gelten als

⁴⁴ Diese Funktion des Kultes und damit auch der kultischen Kunst ist übrigens erst im Mahâyâna hervorgetreten, während das Hinayâna den Kult nur psychologisch als Mittel zur Erreichung einer frommen und weltüberlegenen Stimmung auffasste; das Künstlerische als Element des — metaphysisch verstandenen — Kultes verdankt also auch in dieser Hinsicht dem Mahâyâna Entscheidendes. Für die innere Haltung des Malers, Schreibers oder Schnitzers ist bezeichnend der Ausdruck *ippitsu* (*ichiji, ittô*) *sanrei* 一筆 (一字, 一刀) 三禮: dreimalige Verehrung [der Triratna: Buddha, Dharma, Sangha] bei jedem Pinselstrich (Schriftzeichen oder Schnitt). Der Akt des künstlerischen Schaffens selbst ist religiöser Vollzug, heiliges Werk und Gebet.

⁴⁵ Anesaki, Buddhist Art S. 41 f. (ohne Angabe der japanischen Bezeichnungen). Vgl. H. v. Glasenapp, Der Buddhismus S. 334 über die ähnlichen Weihgaben des Lamaismus (mit Skr.-Bezeichnungen).

⁴⁶ Dies sind die sog. *keman* 華鬘: eigentlich Girlanden aus frischen Blumen zum Schmuck von Hals und Körper, dann auch des Tempels; später meist Schmuckkränze oder -platten aus durchbrochener Metall-, Holz- oder Lederarbeit, vergoldet und bemalt, die am Gebälk unter der Tempeldecke aufgehängt wurden. (Mochizuki B. D. I 920 f., Abb. Taf. 60.)

⁴⁷ Damit dürften wohl die Sanskrit-Hymnen (*bombai* 梵唄) gemeint sein, die zum Preise eines Buddha usw. angestimmt werden (s. d. ausführlichen Artikel im Hôbôgirin). Für die religiöse und kultische Funktion der buddhistischen Musik gilt weithin Entsprechendes wie für die der Kunst.

⁴⁸ Die japanischen Bezeichnungen lauten (Oda Tokunô, Bukkyô Daijiten 313): *ki* 嬉 = Spiel, Ergötzen, auch Schönheit (Zweck: „den Budhas, Bôdhisattvas und Lebewesen aller 10 Weltrichtungen Freude zu machen“); *man* 鬘 = Girlande; *ka* 歌 = Lied; *bu* 舞 = Tanz (dies sind die 4 „inneren *kuyô*“ des *mandara*); *ke* 華 = Blumen; statt des Lichtes (*tô* 燈

„unzerstörbare Wesenheiten“... Sie sollen den Akt der Anbetung und Verehrung gegenüber Dainichi bezeichnen, dessen Manifestationen sie jedoch sind; oder mit anderen Worten: Dainichi, der ‚Weltgeist‘, betet sich selber an durch diese verschiedenen Emanationen seiner geistigen Kräfte, während sie, die manifestierten unzerstörbaren Wesenheiten, durch ihre Akte die wahre geistige Einheit und Quelle aller Emanationen verehren⁴⁹. Zugleich vertreten diese Symbole, diese Kulthandlungen und Weihgaben die Grundeigenschaften aller Zweige der Kunst; „unzerstörbare Wesenheiten“ bedeutet Prototypen, ideale Wesenselemente der Kunst im Geiste des Absoluten. Auch zur Idee des Li 禮 und des Yüo (Lo) 樂, des „Musischen“ im Sinne formhafter, harmonieschaffender, den Geist des Göttlichen nachvollziehender Welt- und Lebensgestaltung und ihres Ausdrucks in Kunst, Ritus und Zeremoniell hat alles das eine tiefe Beziehung⁵⁰.

oder *tōmyō* 燈明) gibt Oda *sa* (*kusari*) 鎖 = Kette (wohl s. v. w. *yōraku* 瓔珞 = Juwelengehänge); *kō* 香 = Wohlduft, Weihrauch; *zūkō* 塗香 = duftende Salbe (dies sind die 4 „äusseren *kuyō*“ des *mandara*). Die einzelnen Weihgaben heissen auch *kongō-ki-bosatsu* 金剛嬉菩薩, *kongō-man-bosatsu* 金剛覺菩薩 usw. Die inneren *kuyō* emanieren vom zentralen Dainichi und verehren die 4 anderen Nyorai, die Dainichi umgeben; die 4 äusseren emanieren von diesen Nyorai und verehren wiederum Dainichi (Emanation und Rückkehr zum Ursprung; Offenbarung und Selbstanschauung oder -verehrung des Absoluten; in diesem Kreislauf sich offenbarend die letzte innere Einheit); vgl. Oda unter *hachi-kuyō* S. 1401; Abb. der acht *mandara*-Figuren: S. 314; Mochizuki B. D. II unter *kongō-ka-bosatsu* usw., auch mit Abb.

⁴⁹ Anesaki a.a.O. — Diese Anschauung von Opfer- und Verehrungsakten als selbständigen, hypostasierten Wesenheiten von transzendenter Realität steht in vollem Einklang mit einem Grundzug indischen Denkens, das auch Qualitäten und Akte substanziell auffasst (gerade das Opfer ist im Brahmanismus eine substanzielle Wesenheit, ebenso mantras, Lieder und selbst heilige Metren); von da aus wird auch ein Begriff wie *ekō* (siehe Anm. 24), die Uebertragung eigener Verdienste auf Andere, verständlicher, und auch viele scheinbar rein abstrakt konstruierte Gestalten der buddhistischen Ikonographie erscheinen dann weniger absonderlich. Vgl. H. v. Glasenapp, Entwicklungsstufen des indischen Denkens. Schr. d. Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl., Jgg. 15/16, 1940, Heft 5.

⁵⁰ Vgl. die wichtige Interpretation dieser Begriffe bei Hermann Böhner, Shōtoku Taishi 194 ff.; kurz auch in Böhner: Seami, Der Neun Stufen Folge, OAG Mitt. 34 C, Tōkyō 1943, S. 2 und 4.

So nimmt das Aesthetische als wichtige Funktion des Kultvollzugs an der Verehrung der höchsten Wahrheit teil — ja es ist in all seiner rein phänomenalen Existenz geradezu eine Selbstoffenbarung des höchsten Seins — und der Dienst an Wahrheit und Schönheit bildet im Kult eine innere Einheit. Diese Anschauungen zeigen von einer neuen Seite her mit voller Klarheit, wie sehr hier alles Künstlerische nicht nur als verschönernde Zugabe und Begleitung, sondern als unentbehrlicher Teil, ja geradezu als Wesenselement des Religiösen selber gilt.

GESTALTUNGSPRINZIPIEN

Die buddhistische Sakralkunst und in besonderem Masse die Malerei steht vor der eigentlich paradoxen Aufgabe, etwas grundsätzlich Unanschauliches in anschauliche Gestalt zu fassen, wobei sie gleichzeitig die Erscheinungsformen transzendieren und doch bewahren, ja mit tieferem Sinn erfüllen muss. Diese innere Spannung ist hier grösser als bei anderer Kunst, weil das Phänomenale, obwohl es das Absolute repräsentiert und manifestiert, doch als wesenlos gilt und das Schwergewicht für das Denken wie für das Gestalten entschieden auf der „anderen Seite“, auf dem schlechthin Transzendenten als auf der letzten Wirklichkeit liegt. Bei der Lösung dieser Aufgabe kommt der buddhistischen Kunst nun die eigentümliche Natur der Form überhaupt zu Hilfe. Form als reine anschauliche Gestalt in der Welt der Erscheinung ist immer ein Abgrenzen aus dem Unabgegrenzten und Unabgrenzbaren, sie ist Unterscheidung und klare Determination; aber sie muss — besonders nach ostasiatischer Anschauung — so beschaffen sein, dass sie bis zum Jenseits aller Unterscheidung aufsteigt, sie muss von dem Unendlichen etwas in ihre endliche Gestalt mit hineinnehmen, sich — wie Nishida es ausdrückt⁵¹ — von dem metaphysischen Grunde von hinten her umgreifen lassen und „offen“ bleiben, wenn sie nicht Fessel werden, statt einer Begrenzung eine Beschränkung vollziehen und im Vordergründigen der Existenz und des Seins verharren will. Die Form — und vor allem die Form in religiöser (und ganz besonders in buddhistischer) Kunst — muss also, indem sie sich zuhächst erfüllt, stets auch über sich hinausführen; sie kommt ihrem Wesen und ihrem Sinne nach aus dem Formlosen und kehrt zu ihm zurück, zum Indeterminierten, zur Leere, in der

⁵¹ Robert Schinzinger, Ueber Kitarô Nishidas Philosophie. *Monumenta Nipponica* III/1, 1940, S. 33 f.; ders., *Jap. Philosophie*, Mitt. OAG 32 A, Tôkyô 1942, S. 14 f.

freilich alles enthalten ist. Erst dann gelingt ihr ihre eigentliche Aufgabe: das Absolute zu offenbaren und in der begrenzten Form das Unbegrenzte zu geben. Von den besten Werken buddhistischer Kunst, scheint uns, ist diese Aufgabe gelöst worden, indem hier durch eine besonders geläuterte und vergeistigte Form jene für den Buddhismus charakteristische radikale Transzendenz zur gestalthaft erlebbaren Erscheinung und religiösen Wirksamkeit gebracht wird, ohne sie doch an das Phänomenale allzu sehr zu binden, sie etwa in Immanenz zu verwandeln und gewissermassen zu profanieren — eine Gefahr, der alle „realistische“ oder „humanistische“ religiöse Kunst nur zu leicht erliegt.

Die Mittel, mit denen die buddhistische Malerei diese Form schafft und die schwere Aufgabe der Darstellung des Undarstellbaren aus der Welt und den Möglichkeiten des Sichtbaren heraus zu erfüllen sucht, sind vor allem vier: die Abstraktion, die Symbolik, das Dekorative und das Visionäre.



Die ganze buddhistische Kunst steht in der Dialektik von Vergeistigung und Versinnlichung und muss nicht nur beides leisten, sondern sich zugleich auch darüber erheben; freilich wird ihr dies nie völlig gelingen, da sie eben als Kunst stets Versinnlichung zu treiben hat, und es braucht ihr auch nicht völlig zu gelingen, da sie ja gerade in der Anerkennung auch der Erscheinungsseite in ihrem relativen Werte und ihrer über sich selbst hinausführenden Vergeistigung eine Grundwahrheit des Mahâyâna-Buddhismus, die Nicht-Zweiheit von Noumenon und Phainomenon, verkörpert. Immerhin ist die buddhistische Kunst überall da, wo sie die absolute Transzendenz zu geben sucht — in den Nyorai-Gestalten — zu einem Grade der Abstraktion, d. h. der Entwirklichung und Entsinnlichung gelangt wie keine andere religiöse Kunst, es sei denn eine, die mit reinen Symbolen arbeitet. Dies jedoch tut die Mahâyâna-Kunst gerade nicht: sondern im Einklang mit der Lehre macht sie den vollen Schritt ins Erscheinungshafte und greift — wie der religiöse Geist, wenn er nicht grundsätzlich bildlos bleiben will, es nicht anders kann — zum Menschenbilde, zur Personifikation. Aber während in Europa die antike Kunst ihre Göttergestalten durch eine idealisierende und heroisierende Steigerung des schönen Menschenleibes erschuf und während die neuere, d. h. die spätmittelalterliche, die Renaissance- und Barockkunst grossenteils (soweit sie nicht gleichfalls klassischer Idealismus war) das Göttliche in menschlich-irdischer Per-

sönlichkeit realistisch zu fassen suchte — man denke an Dürer — oder es doch in eine illusionistische Erscheinungsform kleidete, gab die buddhistische Kunst ihren Gestalten trotz aller unvermeidlichen Personifikation eine durchaus unpersönliche und überwirkliche Allgemeinheit. Sie steht damit der frühchristlichen, byzantinischen und auch noch der romanischen Sakralkunst nahe, ist aber — und dies wird später noch klarer werden — weit weniger starr und bei aller Abstraktion weit weniger unsinnlich oder gar sinnenfeindlich-asketisch. In diesem Unterschied zeigt sich sehr deutlich, dass die Weltanschauung des Mahâyâna keine dualistische ist; und dass sie andererseits ebenso dem pantheistischen Immanenzglauben fernsteht, zeigt ihre Kunst mit gleicher Klarheit, da sie nicht einfach das Gegebene, die beseelte Wirklichkeit in ihrem So-Sein darstellt und in ihr das Göttliche gibt — wie es alle „realistische“ Sakralkunst und auch die im Sinne Goethes und der Romantik weltanschaulich bedeutsame Landschaftskunst tut —, noch auch versucht, das Bestehende zu steigern und seine ihm innewohnende Idee zu erhabener Erscheinung zu bringen, wie es die klassische Kunst Europas tut, sondern stets die „andere Seite“ stark, wiewohl nicht einseitig betont und im Innersten aller Erscheinungsform, ohne diese doch aufzugeben und völlig zu entwerten, das „Nichts“, die radikale Transzendenz zu fühlen gibt. Die buddhistische Kunst hat die Gefahren und Grenzen der beiden anderen Möglichkeiten umgangen, indem sie mit ausserordentlicher Genialität eine Fesselung des Heiligen und Transzendenten an menschlich-irdische Formen und Massstäbe zu meiden und trotz der Personifikation die Menschengestalt zu „enthumanisieren“ vermochte, ohne doch auch etwas völlig Un-Menschliches zu geben. Denn trotz ihrer grundsätzlichen Leere und Entrücktheit nehmen die buddhistischen Wesenheiten — auch die Nyorai — doch wiederum am Menschlich-Irdischen insofern Anteil, als sie mit ihrem universalen Gnadenwirken das All durchstrahlen⁵², und auch insofern, als ja in allem Erscheinungshaften etwas vom Wesen des Absoluten gegenwärtig und wirksam ist. Hinzu kommt der Gedanke von der Existenzstufung: die Anschauung, dass von der obersten

⁵² Vgl. den höchst bezeichnenden Mahâyâna-Begriff apratishtitha-nirvâna = Nirvâna ohne Stillstand, d. h.: „der Zustand eines Buddha, der zwar auf ewig vom Samsâra erlöst ist, jedoch nicht in die ewige Ruhe eingegangen ist, um erfüllt von höchster Erkenntnis und grenzenlosem Mitleid unaufhörlich zum Wohle aller Lebewesen tätig zu sein. Dieses dynamische, aktive, altruistische Nirvâna ist das wahre, das höchste Nirvâna“. (H. v. Glasenapp, *Der Buddhismus*, Berlin-Zürich 1936, S. 64.)

Sphäre der Nyorai über die Bosatsu und Götter bis herab zum Menschen und weiter zu Tieren, Dämonen und Verdammten eine Abschattung des höchsten Seins, des Buddhawesens, stattfindet und dieses also in mehr oder weniger reiner Form Erscheinung wird und Wirkung übt; daher hatte auch die Kunst die Aufgabe, diese Abschattung gestalthaft anschaulich zu machen und selbst der höchsten Stufe, dem im Nyorai verkörperten Absoluten, trotz aller jenseitigen Entrückung und prinzipiellen Uebergegensätzlichkeit eine Form zu geben, in der immer noch die Möglichkeit zu einer Entfaltung in sinnenhafte Fassbarkeit und gleichsam zu einer Strahlung in die Erscheinungswelt angelegt war. Eine total abstrakte, in ein absolutes Jenseits gebannte Form hätte dies nicht vermocht, und die Abstraktheit der buddhistischen Kunst hat sich deshalb stets eine gewisse ins Menschliche und Erscheinungshafte hinüberweisende „Offenheit“ bewahrt; darin liegt einer der Hauptunterschiede von der Abstraktheit der frühchristlichen Kunst, wie sie etwa die Mosaiken zeigen. Freilich: wenn der Nyorai und seine Emanationen in der Menschensphäre erscheinen, so tun sie es aus der Transzendenz heraus — nicht aber umgekehrt vom Menschlichen her auf diese hin, und gleicherweise kommt auch die Form dieser Gestalten gewissermassen „von der anderen Seite her“ auf uns zu.

Dies alles gilt vorzugsweise für die höchste, die Nyorai-Sphäre, deren Gestalten in der bewegungslosen Entrücktheit der Meditationshaltung verharren; die Wesen der nächsten Stufe, die Bosatsu, ragen ja mit ihrer gnadenwirkenden Aktivität und ihren verschiedenen Inkarnationen bereits tief in die Erscheinungswelt hinein, ohne doch irgendwie an sie gefesselt zu sein, und so sind sie denn auch in ihrer Gestalt bei weitem nicht so sehr ins Abstrakte entrückt wie die Nyorai, gewinnen aber auch noch nicht jene irdische Schwere und menschnahe Körperlichkeit, die dann die Wesen der folgenden Stufe, die Götter besitzen, die ja freilich noch unterhalb der entscheidenden Schwelle stehen, nämlich noch an den Karma-Kreislauf gebunden sind und in der Erscheinungswelt ihre Aufgaben erfüllen. Und so tritt auch erst auf dieser Stufe der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Gestalt hervor, während ja die Bosatsu und zumal die Nyorai jenseits dieses wie aller anderen Gegensätze stehen und gleichzeitig beiden Geschlechtern wie auch keinem von ihnen angehören — gemäss der Lehre, dass im Absoluten alle einander widersprechenden Bestimmungen sowohl vorhanden als auch negiert oder vielmehr weder vorhanden noch negiert sondern transzendiert sind. Diese

Transzendierung des Männlichen und des Weiblichen ist in den Nyorai- und Bosatsu-Gestalten auf eine für europäische Vorstellung fast unmöglich scheinende Weise und mit einer kaum genug zu würdigenden künstlerischen Leistung vollzogen. So wird die merkwürdig neutrale Erscheinung dieser Gestalten verständlich, die in Vielem feminin wirken, ohne doch so gemeint zu sein, aber auch ohne die betonte Männlichkeit zu besitzen, die etwa den Göttergestalten (Shitennô usw.) eigen ist⁵³. Aus der geschlechtlichen Neutralität heraus können die Bosatsu sich nun in freiem Gna-

⁵³ Dies „Feminine“ erklärt sich historisch aus dem in allen Ländern und zu allen Zeiten der buddhistischen Kunstentwicklung vorwaltenden Einfluss der weichen indischen Gestalttypen — aber eben dass man sie festhielt, beweist, dass ein Bedürfnis nach einer nicht ausgesprochen männlichen oder weiblichen Form bestand. Und noch etwas anderes wurde durch diese „indischen“ Typen ermöglicht: nämlich eine Entnationalisierung; denn jede durchgreifende Nationalisierung der körperlichen Typen (wie sie die christliche Kunst mit der Zeit immer stärker vollzog) hätte auch sogleich eine Festlegung auf einseitig bestimmte und allzu wirklichkeitsnahe Züge mit sich gebracht und die buddhistischen Idealtypen auf eine zu niedrige Ebene herabgezogen. — Die Myôô (Fudô usw.) wirken stärker männlich als die Bosatsu, was sich durch ihre Herkunft aus dem indischen tantristischen Pantheon und auch aus ihrer Kämpferrolle erklärt. Beleg aus der theologischen Literatur für die Aufhebung des Geschlechtsunterschiedes im samâdhi: Monumenta Serica VI, 1941, 64, und für seine Entstehung auf niedriger Existenzstufe: Monumenta Nipponica I, 1, 1938, 195. (Vgl. auch H. Beckh, Buddhismus, Bd. II, Sammlung Götschen 770, 2. Aufl. Bln.-Lpz. 1920, S. 109.) Schon in der sog. Formwelt (rûpadhâtû, *shiki-kai* 色界) verschwindet dieser Gegensatz (vgl. Ui, Bukkyô Jiten, Tôkyô Shôwa 13 = 1938, S. 345 unter *sangai* 三界), erst recht in den höheren Sphären, zu denen der Bosatsu aufgestiegen ist. Der buddhistischen Transzendierung des Geschlechtsunterschiedes steht im europäischen Bereich — wenn wir vom christlichen Engel absehen — die im klassischen Idealismus entwickelte Lehre von der synthetischen Verschmelzung der beiden in ihrer Polarität metaphysisch bedeutsamen Geschlechtsprinzipien zu einer höheren Vollendungseinheit gegenüber, in der alle bruchstückhafte Einseitigkeit überwunden und zu reiner Menschlichkeit ergänzt, erweitert und geläutert ist und die durch die schöpferische Macht der Liebe erreicht wird; das Genie enthält beide Geschlechter in sich und auch die ideale Schönheit der Kunst findet sich in Körpern, die männlich und weiblich zugleich gebildet sind. Dieser Gegensatz des zur Leere führenden Weder-Noch auf der buddhistischen und des zur Vollendung des Menschlichen führenden, polar-synthetischen Zugleich auf der europäischen Seite verdeutlicht das Wesen beider Weltanschauungen und Kunstauffassungen in paradigmatischer Klarheit. (Vgl. E. Spranger, W. v. Humboldt und die Humanitätsidee, Berlin 1908, S. 279 ff.)

denwillen nach der einen oder anderen Seite hin verkörpern; die Kunst freilich hat sie nur selten in einer rein weiblichen oder rein männlichen Inkarnation gestaltet (die weibliche Kannon ist eine verhältnismässig junge Schöpfung der chinesischen Kunst⁵⁴). Dass sie aber stets auf jene „neutrale“, d. h. transzendente Sphäre zurückweisen, aus der sie stammen, gibt auch in der Kunst ihren Gestalten eine bei allem menschlichen Reiz und aller Seelenfülle stark spürbare „Abstraktheit“.

So zeigen die Gestalten der Mahâyâna-Kunst also eine in der Dogmatik begründete allmähliche Stufung von höchster und reinster Ferne und Abgezogenheit zu greifbarer, konkreter Nähe, von der Kühle des „Nichts“ zur Wärme fast menschnaher Gestalt und Seele⁵⁵. In den Figuren der Buddhajünger und der Patriarchen ist dann auch die eigentliche Menschengestalt vertreten, freilich in einer mythischen Steigerung, die aber hier, im irdischen Bereich, auf realistischer Grundlage aufbaut und in der Sphäre naher Wirklichkeit verbleibt. Bei den Rakan ist es ähnlich und doch auch anders: wie sie durch eigene Erleuchtungskraft schon in diesem Leben zum Nirvâna gelangt sind und die Wiedergeburt überwunden haben, also direkt aus der Menschengestalt, ohne sie doch schon verlassen zu haben, zum Absoluten aufgestiegen sind — so stellt auch die Kunst sie dar in durchaus menschlicher, nicht abstrahierter Form, aber von dieser Ebene aus unmittelbar und sprunghaft ins Ueermenschliche, Mystische, mit Vorliebe sogar

⁵⁴ Vgl. meine Kariteimo-Arbeit S. 4 ff., dazu E. Rousselle, Der Kult der buddhistischen Madonna Kuanyin, Nachr. OAG 63, 1944, 17. Wenn überhaupt ein Geschlecht für den Bosatsu in Frage kommt, so ist es das männliche, da das weibliche nach buddhistischer Ansicht geringeren Rang hat und deshalb die Erlösung einer Frau auch erst dann möglich ist, wenn sie zunächst als Mann wiedergeboren worden ist. Bosatsu-Figuren tragen daher in der Kunst häufig einen kleinen Bart und sind überhaupt nach indischer Prinzenart gekleidet und geschmückt.

⁵⁵ Diese Stufung lässt sich sehr gut auf den *nehan*-Bildern beobachten, z. B. dem des Kôyasan (1086), wo um den ins Nirvâna eingegangenen Buddha zahlreiche Wesen versammelt und in ihrer Erscheinung wie auch in ihrer Gefühlsäusserung — der Trauer oder bei den Erleuchteten der Nicht-Trauer um das Hinscheiden Buddhas — genau dieser Stufenfolge gemäss charakterisiert sind. Und es ist bezeichnend für die Entwicklung, dass in den späteren *nehan*-Bildern (z. B. Shinyakushiji, Kamakurazeit) in psychologisierender und metaphysisch flacherer Behandlung auch die Bosatsu weinend und jammernd dargestellt werden.

Groteske⁵⁶ gesteigert und so auf ganz anderem Wege als die übrigen, allmählich durch alle Existenzstufen emporsteigenden Wesen in die Weltüberlegenheit erhoben.

Trotz der durchgängig personifizierenden Gestaltung ist also das Interesse der buddhistischen Kunst am Menschenleibe in seiner Wirklichkeit und Göttlichkeit gering, und auch wenn — wie in der Kunst der Inder oder der Tang-Zeit in China und der Nara-Zeit in Japan — Gestalten von voller, schwerer Körperlichkeit und idealisierter Menschenschönheit erscheinen, sind sie doch grundsätzlich anders gemeint als etwa die griechischen Götterbilder⁵⁷. Das Ziel der buddhistischen Kunst — und der Malerei noch mehr als der Plastik — ist stets die vergeistigte Figur, deren Eigentliches ihrem Körper enthoben ist und weder harmonisch in ihm beruht noch ihn asketisch verneint; so wird er ihr weder zum vollkommenen Gefäß noch auch zum Hindernis ihres Geistes, sondern nur zu einer im Grunde stets schon still und fern transzendierte Erscheinungsform, und daraus mag sich das eigentümlich Schwebende und Entrückte dieser — bisweilen äusserlich recht massigen und mit aller Sorgfalt körperlich durchgeformten — Gestalten erklären. Das Menschlich-Körperliche kann ja nicht im Mittelpunkt stehen beim künstlerischen Ausdruck einer Weltanschauung, die jegliche Art von Leben nur insofern als existent betrachtet, als sie eine Wirkensform des Allgeistes und eine vorübergehende Kristallisation des Allbewusstseins darstellt.

Das Gleiche gilt von der Natur, von der Landschaft. In den Sûtras sind wohl an vielen Stellen herrliche Naturbilder gezeichnet, aber es ist stets eine rein geistig-symbolisch zu verstehende, juwelenprunkende Paradiesesnatur, deren Wesen gerade darin liegt, dass sie nicht „Natur“ ist — ebenso wie der Körper der Gestalten nur unter der Voraussetzung Sinn und Geltung hat, dass er nicht als „Körper“ wirkt. Wo einzelne Naturdinge, wie Tiere, Bäume, Blumen erscheinen, haben sie entweder eine rein symbolische Bedeutung (wie Elefant, Lotus usw.) oder sie stehen als „Kulisse“ an einer entscheidenden Stelle im Leben des Buddha und in den

⁵⁶ Ueber die tieferen Gründe dieses Grotesken gute Bemerkungen bei Rousselle, Typ. Bildwerke, Sinica VIII, 1933, 66.

⁵⁷ Diese „Entkörperlichung“ kann man als geschichtlich-formalen Vorgang deutlich beobachten an den von der spätantik beeinflussten Gandhāra-Kunst angeregten, sich dann aber immer mehr von der Sinnen- und Erscheinungsnähe dieser Figuren befreienden Buddhagestalten Indiens.

anderen Legenden. Gerade auch in der Malerei herrscht dieser symbolische oder kulissenhafte Charakter der Naturdarstellung vor — sei es dass sie, wie in den schönen Lotusbildern, das Natursymbol in offener Reinheit hinstellt, sei es dass sie die Natur als Rahmen und bescheidene Begleitung einer grossen Figurenszene beifügt, wie etwa die Sala-Bäume dem Eingang Buddhas ins Nirvâna; immer aber wird sie äusserst liebevoll behandelt. Nur ganz allmählich und am Rande dringt — genau wie bei der Entstehung der neuzeitlichen Landschaftsmalerei in Europa — die grosse Naturansicht in die religiösen Figurenbilder ein, und zwar — nach einzelnen Fällen, wo heilige Figurengruppen vor einer Landschaft im Tang-Stil stehen⁵⁸ — zunächst vor allem auf den *Amida-raigô*-Bildern der Jôdo-Kunst, daneben auch in gewissen Darstellungen Kannons in landschaftlicher Umgebung (*Suigetsu* 水月-Kannon, *Nyoirin* 如意輪-Kannon u. a.) und endlich in manchen in Japan entwickelten *mandara*-Typen der *honji-suijaku*-Lehre, wie in den *Kasuga* 春日- und *Yoshino* 吉野-*mandara* mit ihren reizvollen Landschaften im Yamato-Stil. Aber ihre volle Anerkennung und Selbständigkeit gewinnt die Landschaft innerhalb der geistlichen Malerei — in der weltlichen war sie in China ja schon viel früher ausgebildet worden! — erst bei den Künstlern der Zen-Schule, die die Transzendenz nun nicht mehr jenseits der Natur, sondern in ihr zu zeigen oder anzudeuten suchen und die auch besonderer feststehender Natursymbole entraten können, weil sie überhaupt über alle Symbolik hinauszugelangen und die eigentliche Wirklichkeit zu ergreifen streben — auch und vor allem in ihrer so unglaublich dingnahen Naturmalerei. Dabei vermag die Zen-Kunst im Unterschied von der stets irgendwie auf pantheistischem Grunde ruhenden europäischen Landschaftsmalerei neuerer Zeit, etwa der niederländischen oder der romantischen, jene dem Buddhismus als Grund und Ziel vorschwebende radikale Transzendenz in hohem Grade fühlbar zu machen und ist insofern auch ihrerseits „abstrakter“ als alle europäischen Landschaftsbilder.

Aus all diesen — hier abkürzend in den Begriff Abstraktion gefassten — Grundsätzen werden nun einige hervorstechende gestalterische Eigentümlichkeiten vor allem der höchsten Typen buddhistischer Malerei, der Nyorai- und Bosatsu-Bilder, verständ-

⁵⁸ Etwa das *mandara* aus der Hokkedô (Museum Boston; Anesaki, Buddhist Art Taf. 6; Sirén, Early Chin. Painting, London 1933, Bd. I Taf. 24) und Nâgârjuna vor der Eisenpagode (Slg. Fujita; Kümmel, Die Kunst Ostasiens Abb. 33).

lich: ihre Unkörperlichkeit und Schwereelosigkeit; ihre Unräumlichkeit und Flächigkeit — die durchaus nicht oder jedenfalls nicht nur in einer allgemein-asiatischen Vorstellungsform begründet ist; ihre Unsinnlichkeit und Jenseitigkeit bei aller genauen anschaulichen Bestimmtheit und Schönheit; und endlich ihre stille und abgeklärte Harmonie, ihr vollkommenes Entrücktsein, ihre „Ferne“ und ihr unberührtes, zeitloses In-sich-Ruhen. Demgegenüber wirken auch die erhabensten und am meisten vergeistigten Gestalten der antiken oder christlichen Sakralkunst — ohne dass sie im Rahmen ihrer Weltanschauung weniger Grösse und Tiefe besässen — bei weitem „irdischer“, wirklicher und greifbarer.



Aus den religiös-philosophischen Grundlagen der buddhistischen Kunst ergibt sich mit Notwendigkeit ihre Symbol-Funktion. In noch viel höherem Masse als es bei allem anderen weltanschaulich bedeutsamen Kunstschaffen der Fall ist, stellt sie — und zwar mit bewusster und planmässiger, metaphysisch unterbauter Absicht — Urbilder auf, versucht in ihnen das absolute Sein symbolisch zu fassen und es in der Welt der anschaulichen Form durch gültige Zeichen zu bannen. Urbilder gibt diese Kunst auch in dem Sinne, dass sie von den grossen Wesenstypen — Nyorai, Bosatsu, Myôô, Ten usw. — ein für alle Mal gültige, erschöpfende und fest umschriebene, wesenserfüllte Grundvorstellungen geschaffen hat. Freilich sind diese Urbilder nicht aus einer deutenden Wesensschau der Wirklichkeit hervorgegangen, wie etwa das Goethesche Urbild oder das einer jeden klassischen Kunst, sondern von der Transzendenz her „gesetzt“, und so müssen sie denn auch durch bestimmte symbolische Zeichen in ihrer Bedeutung festgelegt werden. Aus dieser Notwendigkeit hat sich nun das unabsehbare System der buddhistischen Symbolik ergeben, dessen Einzelbeschreibung in das Gebiet der Ikonographie gehört. Das Symbol wird hier — unbeschadet seiner stets mitspielenden tieferen Bedeutung für Spekulation, Kult und religiöses Erleben — weithin zum blossen, aber freilich unentbehrlichen Unterscheidungszeichen und zur Stütze der anschaulichen Phantasie, ja man darf sogar sagen, dass eine so unendliche Vielzahl von heiligen Wesenheiten, wie sie namentlich im esoterischen Buddhismus auftritt, überhaupt nur durch bildliche Darstellung und anschauliche Symbole zu erfassen und klar zu unterscheiden war, während alle anderen Mittel bei dieser Aufgabe versagen mussten⁵⁹. In dieser klärenden

⁵⁹ Vgl. auch Anesaki, Buddhist Art S. 42.

dogmatisch-kultischen Festlegung, in diesem sicher umreissenden bildhaften Herausheben der heiligen Gestalten aus der leicht ins Formlose verschwimmenden Masse der religiösen Phantasiegebilde und theoretisch abgeleiteten hypostasierten Wesenheiten zeigt sich also noch eine neue eigenartige Funktion der buddhistischen Kunst und in besonderem Masse der buddhistischen Malerei, da gerade sie diese Vielfalt von Zeichen in erschöpfenderer Weise darbieten kann als die Plastik.

Das Symbol dient aber nicht nur dem bildhaften Begreifen, sondern es ist, besonders im *mikkyō*-Buddhismus, zugleich auch magisch-mystische Formel, genau wie der mantra, und hat als solche eine entscheidende numinose Macht und Wichtigkeit. Selbst kleine Abweichungen von der vorgeschriebenen Darstellungsweise können die Bedeutung ändern oder gar die kultische Kraft und Wirksamkeit vernichten. Daher ist peinliche Genauigkeit nötig, und diese — zwar weniger künstlerische als kultische — Leistung der buddhistischen Maler sollte nicht unterschätzt werden; gerade nach dieser Seite hin lag ihre Hauptverantwortung⁶⁰, und das eigentlich Künstlerische, das was der moderne Beschauer vor allem

⁶⁰ Daher auch die grosse Wichtigkeit, die dem *edokoro* 繪所, dem „Bilderamt“ zukam, das jeder der grossen Tempel (wie auch der Hof) besass und mit angesehenen Malern besetzte, die in enger Zusammenarbeit mit den dogmen- und symbolkundigen Priestern — welche dann oft als die eigentlichen Urheber der Bilder galten und in der populären Ueberlieferung z. T. noch heute gelten — für die kultisch korrekte Darstellung der Heilsgestalten und die Wahrung der Tradition zu sorgen hatten. Dass dies eine starke Schematisierung und Bürokratisierung des Kunstschaffens und die Gefahr einer Unterdrückung alles Genialen mit sich brachte, liegt auf der Hand; andererseits sicherte es die buddhistische Kunst vor individualistischer Zersplitterung und willkürlichen Neuerungen und gab ihr ihre ungeheure innere Geschlossenheit. Nicht zu übersehen ist auch, dass die Gemälde vielfach in einer streng geregelten und durch die gemeinsame Glaubens-, Traditions- und Handwerksgrundlage denkbar harmonischen Arbeitsteilung geschaffen wurden; schon seit der Narazeit ist von einem Grundierer, einem Zeichner, einem Koloristen, einem Maler für die letzten Feinheiten und einem Inspektor die Rede als von verschiedenen, natürlich anonym bleibenden Mitgliedern des künstlerischen Stabes, der unserer mittelalterlichen „Werkstatt“ genau entspricht und im Osten wohl noch stärker als bei uns an die Forterbung innerhalb der Familie gebunden war. (Vgl. Ogushi Sumio 大串純夫, Some Aspects of Japanese Buddhist Art. Bulletin of Eastern Art 31, 1942, 15, nach Noma Seiroku, Nara-jidai no eshi ni kansuru kôatsu 野間清六: 奈良時代の繪師に關する考察, Zs. Kenchiku-shi 建築史 Bd. VI.)

beachtet und schätzt, war im allgemeinen wohl nicht viel mehr als eine — freilich erwünschte — „Zugabe“. Auch in Europa verlangt der Fromme von seinem Heiligenbilde zuvörderst, dass es „richtig“, und erst dann, dass es „schön“ sei.

Diese schwierige Aufgabe konnte der Künstler natürlich nur bewältigen, wenn er sich auf genaue ikonographische Vorschriften zu stützen vermochte, und diese haben sich denn auch in langer Tradition und in einer trotz örtlichen Unterschieden erstaunlich allgemeinen Gültigkeit herausgebildet. Der persönlichen Schöpferkraft blieb dabei wenig Spielraum; aber es ist ja ein Irrtum, die neuzeitlich-europäischen Anschauungen von freiem Künstlertum und Genie auf die asiatischen — und übrigens auch europäisch-antiken und -mittelalterlichen — Verhältnisse zu übertragen. Ueberall im Osten zeigt sich die Persönlichkeitskraft darin, wie das Unpersönliche — sei es das Ständische, das Sachliche oder auch das Zeremonielle, die „Form“ im weiteren und tieferen Sinne — erfüllt, wie der Typus repräsentiert wird und in welchem Grade der Schaffende bei völligem Zurückhalten seiner Individualität in der Tiefe mit dem Metaphysischen, das ihn „vom Rücken her umgreift“, verbunden ist und seine Hand von ihm führen lässt⁶¹. Das neuernde Wagnis, die geniale Tat fehlt wohl nicht, hat aber den Charakter der konfliktschaffenden Ausnahme, nicht den der heiss erwünschten und erstrebten Leistung und des eigentlich Grossen wie im modernen Europa. Trotzdem wäre es falsch, eine absolute Gleichförmigkeit des Gestaltens und eine lähmende Fesselung der künstlerischen Phantasie innerhalb der buddhistischen Malerei zu vermuten: der Variation und der Neuschöpfung blieb Spielraum, aber eben in festen Grenzen; zudem führte auch die Inspiration und Vision nicht selten zu gewissen, aus höherer Quelle stammenden und dadurch nicht nur gerechtfertigten, sondern sogar geforderten Neuerungen. Aber solche waren im allgemeinen nur Priestern mit hoher geistlicher Autorität erlaubt und was der in Tempeldiensten stehende Künstler über die Vorschrift hinaus von sich aus beitragen konnte, waren nur kleinere Einzeländerungen innerhalb des ikonographischen Rahmens und vor allem eine Schritt für Schritt vollzogene Wandlung der Kompositions-, Linien- und Farbtechnik, aus der sich dann sowohl die besondere Art des Malers (oder wenigstens seiner Schule) wie namentlich

⁶¹ Vgl. Robert Schinzinger, Das Problem der Persönlichkeit in Japan (Manuskript). Dazu auch Jap. Philos. (s. Anm. 51) S. 15.

der historische Stilwandel ablesen lässt. Gerade auch der Zeitgeist wirkte bei solcher Variation feststehender Typen mit — so z. B. wenn die Kunst der Kamakurazeit nicht nur überhaupt in einem bis dahin ungewohnten Umfang der Tradition freier und selbständiger gegenübertritt, sondern auch derbere und stärker bewegte Gestalten bevorzugt. Aber eben die Macht des Typus und der Tradition war es — wie Binyon einmal bemerkt —, die an den Künstler den hohen Anspruch stellte, der Aufgabe und dem von seinen Vorgängern erreichten Niveau gerecht zu werden, und die seine Kräfte konzentrierte, indem sie ihn von der krampfhaften Suche nach „Neuem“ abhielt; ja in diesem auf vorgeschriebener Bahn vollzogenen Wettstreit mit den Vorgängern wurde das Können und die Originalität des Künstlers weit schärfer auf die Probe gestellt als bei selbständiger Neuschöpfung. Und auf der anderen Seite wird auch nur so der innere Gehalt und die Tiefe des Themas erprobt und ausgeschöpft, indem es sich in immer neuen Fassungen verkörpert wie die Kraft eines alten Baums in immer neuen Blüten⁶².

Eine feste Grundlage für die Darstellung bildeten die genauen Beschreibungen der heiligen Gestalten in den Sûtras und anderen Schriften, die sich freilich manchmal auch umgekehrt auf schon vorhandene Bildwerke gestützt haben mögen. Vielfach sind sogar den Heilspersonen selber genaue Vorschriften für ihr Abbild in den Mund gelegt, und es wurde schon gesagt, wie sorgfältig die Priester in den *zuzôshô* die kanonischen oder in der Tradition entwickelten Darstellungen sammelten und kommentierten, auf die dann jeweils bequem zurückgegriffen werden konnte. Wichtig waren besonders auch die *giki* 儀記, d. h. Schriften mit Beschreibungen von Riten, *mandaras*, *mudrâs*, *mantras* und — im Falle der *gazô-danjô-giki* 畫像壇場儀記 — auch Vorschriften für die korrekte Fassung von Kultbildern⁶³. Noch heute lebt diese Tradition fort, nicht nur in den Tempeln, sondern auch bei selbständigen Künstlern; der bedeutende Maler Dômoto Inshô 堂本印象 z. B. (geb. 1891) hat sich für buddhistische Figurenbilder spezialisiert und u. a. den Neubau des Kompon-Daitô 根本大塔 auf dem Kôyasan mit einem zahlreichen, ikonographisch komplizierten, völlig

⁶² Laurence Binyon, *Painting in the Far East*, 3. Aufl. London 1923, S. 147.

⁶³ Ueber Entwurf und Ausführung buddhistischer Gemälde vgl. Ogu-shi (Anm. 60).

dogmatisch-korrekten *mikkyô*-Pantheon ausgemalt — freilich ohne die Kraft und Weihe der alten Malerei zu erreichen⁶⁴. Seit der Meijizeit haben die Maler sich aber auch um eine selbständige und aus modernem Geiste geborene Neufassung buddhistischer Themen bemüht — auf jeder grossen modernen Ausstellung sind solche Werke zu sehen —, hie und da nicht ohne Erfolg, jedenfalls aber ausserhalb des kirchlichen Lebens, das nun freilich seinerseits schon lange in völlige künstlerische Sterilität versunken ist. —

Die Fülle der in der Dogmatik und besonders der Esoterik verwurzelten symbolischen Zeichen kann nur in ihren Hauptgruppen angedeutet werden. Die einzelnen Wesensstufen unterscheiden sich zunächst schon durch ihre körperliche Allgemeinersehung und z. T. auch durch bestimmte Merkmale; unter diesen stehen an erster Stelle die 32 grossen Zeichen des Nyorai (*sanjûni-sô* 三十二相). Bekannt sind besonders die *ushnîsha* (*chôjô-nikke* 頂上肉髻), der Auswuchs auf dem Scheitel als Merkmal der Erleuchtung, und die *ûrnâ* (*miken-byakugô* 眉間白毫), die lichtausstrahlende weisse Locke zwischen den Augenbrauen, die fälschlich auch als „drittes Auge“ („Auge der Weisheit“) aufgefasst wird; ferner die Radzeichen auf Handflächen und Sohlen und das links-läufige buddhistische Hakenkreuz auf der Brust. Die übrigen⁶⁵ sind teils körperliche Schönheitszeichen wie dunkelblaue Augen, ebenmässige starke Zähne, breite glatte Stirn, wohlgeformte und weich gerundete Schultern und Glieder, glatte Haut und schöne Proportionen des Körpers — teils aber übermenschliche Eigenschaften, z. B. vierzig Zähne, majestätische Figur und gewaltige Stimme wie beim Löwen, bis zum Knie reichende Arme, seidige Häute zwischen Fingern und Zehen, Ausströmen wunderbaren Duftes; all das sind nach indischer Auffassung einem „grossen Wesen“ und Weltherrscher zukommende Merkmale. Die Kunst freilich stellt sie nicht sämtlich dar, gibt dem Nyorai vielmehr ein sehr schlichtes Aussehen in Körper und Gewand, weis ihm dabei

⁶⁴ Publikation: Dômoto. Inshô, Kôya Kompon-Daitô Hekiga to Hashira-e 高野根本大塔壁畫と柱繪.

⁶⁵ Aufzählung: Hônen 365 ff. (mit japanischen und Sanskrit-Bezeichnungen und Kanji). Ein wirkliches drittes Auge kommt bei anderen Gestalten vor, hauptsächlich bei den Myôô; es stammt letzten Endes von Shiva, zu dessen Kreis die Myôô wohl ursprünglich gehörten. Fudô besitzt es meist nicht; dagegen findet es sich auch bei manchen Ten (dêvas), die ja gleichfalls hinduistischer Herkunft sind.

aber stets etwas von überweltlicher Majestät und erhabener Schönheit zu verleihen. Die Bosatsu sind weniger streng und zurückhaltend in ihrer Erscheinung: sie werden in bewegterer und lebenswürdigerer Haltung und in reichem Fürstenschmuck dargestellt, wobei sie sich vom Nyorai vor allem durch ihre prächtige Krone und ihre Juwelengehänge unterscheiden (nur Jizô erscheint in schlichter Mönchstracht und mit kahlem Schädel). Die Myôô haben teils Aehnlichkeit mit den Bosatsu, soweit sie, wie etwa Kujaku, milden Charakters sind — teils aber sind sie wildbewegt, dämonischen Aussehens und von Flammen umlodert (wie Fudô und Aizen). Die Götter und Göttinnen erscheinen in irdisch-üppiger Fülle von Körper, Gewand und Schmuck, z. T. auch als kraftstrotzende, königliche Kämpfer — während die Dämonen durch ihre im Niveau viel tiefere Gesamterscheinung, ihren bisweilen humoristischen Einschlag und ihr wildes, ungeschlächtes Gebaren kenntlich sind. Die Rakan auf der anderen Seite werden stets als menschlich-übermenschliche Eremitengestalten charakterisiert, oft als groteske Bettler, oft auch als recht komfortabel versorgte Klausner.

Ausser dieser Gesamterscheinung spielen gewisse symbolische Haltungen eine Rolle, vor allem die Sitzhaltung und die Stellung der Beine — soweit es sich nicht um Standfiguren handelt, bei denen diese Differenzen geringer sind; auch hier unterscheiden sich die Wesensstufen: der Nyorai sitzt stets in Meditationsstellung mit verschränkten Beinen, ganz in sich gesammelt und in absoluter Ruhe; je weiter die Skala dann abwärts steigt, desto freier und bewegter wird auch die Körperhaltung, desto mehr nähert sie sich menschlichem Gebaren an. Eng verbunden ist damit die Hand- und Fingerstellung, die mudrâ, die eine entscheidende magisch-symbolische Bedeutung hat und in vielen Fällen auch das wesentlichste Erkennungszeichen der fast stets attributlosen Nyoraigestalten bildet⁶⁶.

Den unterhalb der Nyoraistufe stehenden Figuren und in seltenen Fällen auch den Nyorai selbst sind bestimmte Attribute eigen, die sie meist in den Händen halten; oft unterscheiden sich auch die einzelnen Erscheinungsformen einer und derselben Wesenheit — besonders Kannon zeichnet sich durch grosse Vielformigkeit aus — vor allem durch ihre Attribute. Natürlich spielen die alten

⁶⁶ Zur mudrâ vgl. ausser den Anm. 39 zitierten Arbeiten von Rouselle und Smidt das allzu populäre, aber als Zusammenstellung brauchbare Buch von Akiyama Aisaburô: *Buddhist Hand-Symbol*, Yokohama 1939.

Hauptsymbole des Buddhismus wie Lotusblüte, Rad des Dharma, Schwert, Wunschkleinod, Diamantkeil (vajra) u. a. dabei die bedeutendste Rolle. Eine Art von Attributen sind auch die begleitenden oder als Träger dienenden Tiere, die ebenfalls bestimmten Heilsgestalten zugeordnet sind — z. B. dem Fugen der sechszählige Elefant, dem Monju der Löwe, dem Kujaku der Pfau — und die auch ihrerseits eine bestimmte sinnbildliche Bedeutung haben⁶⁷. Sehr wichtig sind ferner die symbolischen Farben, die den einzelnen Wesen zukommen; die ostasiatische, vor allem in China und und auch in Tibet entwickelte Farbensymbolik bildet ja ein äusserst kompliziertes System, das noch genauerer Erforschung bedarf und das eine grosse kultisch-magische Bedeutung hatte. Selbst den im Grunde über alle Form und Farbe erhabenen Nyorai wurden bestimmte Farben gegeben, um sie voneinander zu unterscheiden; so wurden etwa die Farben der Fünf Grossen Buddhas — weiss für Dainichi 大日, blau für Ashuku 阿閼, gelb für Hôshô 寶生, rot für Amida 阿彌陀, grün für Fukûjôju 不空成就⁶⁸ — unter anderem mit den fünf Himmelsrichtungen, den fünf Elementen, den fünf Tugenden parallelisiert und in die Fünzfzahl-Mystik ein-

⁶⁷ Elefant: Symbol der Stärke und wachsamten Klugheit, der weisheitsvollen Vorsichtigkeit der Lebensführung und der machtvollen Würde, ja der durch Yoga errungenen Magie (Rousselle); eins der „Sieben Kleinodien“ (vgl. Anm. 74); Buddha geht als weisser Elefant in den Mutterleib ein und bricht die „Elefantenspur“ durch den Urwald des irdischen Lebens, den Weg zur Erlösung. Sechs Zähne: Unterwerfung der sechs Quellen der Versuchung (fünf Sinne und Wille bzw. Denken).

Löwe: Symbol für Kraft und Energie als notwendige Ergänzung der Weisheit; Beschützer der Lehre und ihrer Heiligtümer vor Unheil; symbolisiert auch die Macht der buddhistischen Heilslehre. Buddha wird mit dem Löwen verglichen (s. o.); wie dieser seine Jungen durch Gebrüll zum Leben erweckt, so weckt der Löwenruf der Lehre den Menschen zu geistiger Neugeburt.

Pfau: Kujaku gilt als Inkarnation Vairôcanas und spendet Gesundheit, Wohlergehen und Regen. Vielleicht ursprünglich Vergöttlichung des Pfaus, dem in Indien Heilkraft gegen Schlangengift zugeschrieben wurde. In China Zeichen für Schönheit und Würde. (V. F. Weber, *Koji Hôten*, Paris 1923, I 462; vgl. W. H. Edmunds, *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art*, London 1934, 257; C. A. S. Williams, *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, 3. Aufl. Shanghai 1941, 317.) Nach Soothill-Hodous, *Dict. of Chin. Buddh. Terms*, London 1937, S. 148 eine frühere Inkarnation Shâkyamunis, in der er als Pfau aus einem Felsen ein wunderbar heilkräftiges Wasser gesogen haben soll.

⁶⁸ Rousselle, *Sinica* VII, 1932, 114 Anm. 2.

geordnet⁶⁹. Manche Farben wurden nach ihrer schon in sehr alter Zeit festgelegten psychischen Wirkung verwendet; so galt etwa das Blau als „furchtbare“ Farbe und kam also vor allem den gewaltigen Myôô wie Fudô zu⁷⁰. Bei den Nyorai und Bosatsu spielte natürlich auch das „absolute“ Gold als Farbe jenseits aller Farbe und als höchster Glanz eine wichtige Rolle.

Neben diesen meist im Rahmen des Natürlichen liegenden symbolischen Zeichen finden sich an den buddhistischen Gestalten aber häufig auch übernatürliche Absonderlichkeiten, wie z. B. mehrere oder gar zahlreiche Köpfe, Arme und Beine. Stets haben diese vervielfachten Glieder einen genau bestimmten religiösen Sinn und symbolisieren etwa die vielerlei mystischen Fähigkeiten und Gnadenkräfte der Heilspersonen. Von den zehn kleinen Köpfen, die die elfgesichtige Kannon (*Jūichi-men-Kannon* 十一面觀音) auf ihrem eigenen Haupte trägt, repräsentieren die drei vorderen Kannons Haupttugend, die Barmherzigkeit, die drei linken den heiligen Zorn gegen das Böse, die drei rechten die Freude über das Gute, und das einzelne oberste Haupt den spirituellen „Vater“ Kannons, Amida, der auch sonst stets in der Krone des Bosatsu erscheint und sein untrügliches Unterscheidungsmerkmal darstellt. Eine andere Erklärung besagt, Kannons Haupt sei aus Schmerz über das unausrottbare Uebel der Welt zersprungen, Amida aber habe aus den Stücken neue Köpfe gemacht, mit denen Kannon nun alles Leiden der Welt erblicken und auf ihre Erlösung sinnen könne. Oder die sechs Arme der *Nyoirin-Kannon* 如意輪觀音 symbolisieren ihren Wunsch, die Wesen aller sechs Existenzbereiche (Höllenbewohner, Pretas = hungrige Totegeister, Tiere, Menschen, Dämonen und Götter) zu erlösen. Es ist erstaunlich, wie gut es der Kunst, besonders der japanischen, gelungen ist, der in diesen Abnormitäten liegenden künstlerischen Schwierigkeiten Herr zu

⁶⁹ Einige Zusammenstellungen bei Böhner, Shôtoku Taishi 179; Rousselle, *Sinica* VI, 1931, 123; Itô Chûta, *Architectural Decoration in China* I (Tôkyô, Tôhō Bunka Gakuin, 1941) 190; vgl. auch Mochizuki B. D. II 1189 f. unter *go-shiki* 五色.

⁷⁰ Als Normalfarbe; daneben gibt es auch einen roten und einen gelben Fudô. Rot ist gleichfalls eine häufig verwendete „dämonische“ Farbe. Andererseits ist das Blau nicht einseitig auf den erwähnten Sinn festgelegt, sondern bedeutet bisweilen auch Ruhe und Frieden. Es gehen hier verschiedene Systeme durcheinander, vor allem das buddhistische und das taoistische. Besonders ausgebildet ist diese Farbensymbolik im Lamaismus, worüber genaue Angaben bei Grünwedel, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Leipzig 1900.

werden und die zahlreichen Gliedmassen als fast selbstverständliche und harmonisch eingefügte Teile der Gesamtgestalt wirken zu lassen. Nur in gewissen extremen Fällen ist das missglückt; im allgemeinen aber ist die japanische Kunst allen Monstrositäten, wie sie etwa der Lamaismus und manche südasiatischen Kulte lieben, aus dem Wege gegangen oder hat sie wenigstens nach Kräften zu mildern gewusst.

Ist also eigentlich jede noch so geringe Einzelheit symbolisch-magischen Sinnes voll und mit einer weit über alle europäischen ikonographischen Vorschriften hinausgehenden Genauigkeit festgelegt, so taucht die Frage auf, ob es sich denn dabei überhaupt noch um wirkliche Kunst handle und nicht bloss um eine im Grunde jenseits des Aesthetischen stehende, rein inhaltlich, d. h. von der gedanklichen und kultischen Bedeutung her bestimmte, oftmals sogar mechanisch verwendete rituelle Sinnsprache. Die Antwort ergibt sich abgesehen von dem, was anfangs über die tiefere symbolschaffende Funktion dieser Kunst gesagt wurde, vor allem aus einer Betrachtung ihres dritten Grundprinzips, des Dekorativen.



Das dekorative Element fällt jedem auch nur flüchtigen Betrachter buddhistischer Gemälde sogleich als ein bestimmender Faktor ins Auge. Die ostasiatische Kunst — und die japanische noch weit mehr als die chinesische — hat ja eine auch von den östlichen Kunstforschern immer wieder hervorgehobene starke Neigung, alle Kunstform auch auf ihren Schmuckwert, ihre — je nachdem lebenswürdige oder feierliche — „ornamentale“ Erscheinung hin zu schaffen und anzusehen, während wir in Europa gewöhnlich die Form in erster Linie als Ausdruck eines sachlichen, ideellen oder emotionalen „Inhalts“ oder „Gehaltes“ betrachten und von diesem Standpunkt aus dann gern etwas geringschätzig von „bloss dekorativer“ Formung wie von etwas Oberflächlichem zu sprechen pflegen; auch machen wir zwischen eigentlicher, hoher Kunst und schmückendem, mehr kunstgewerblichem Schaffen einen schärferen Unterschied als man es in Japan tut. Das in einem tieferen Sinne verstandene Dekorative gibt aber für das ostasiatische Auge einem Kunstwerk oftmals erst seinen eigentlichen Reiz, und auch im Leben spielt ja das „Dekorative“, die „Form“ in all ihren Abwandlungen und ihrer starken daseins- und menschengestaltenden Kraft eine viel grössere und viel wichtiger genommene Rolle als in Europa. Unser Begriff von „blosser“

oder „leerer“ Form existiert hier garnicht und niemand kommt auf den Gedanken, dermassen scharf zwischen „Sache“ und „Form“ zu scheiden wie wir⁷¹. Jede Form — auch wenn sie konventionell und traditionell ist und nicht wie die modern-europäische stets neu und in schöpferischem Prozess von innen her aus dem sachlichen „Gehalt“ und „Sinn“ hervorwächst (als „innere Form“, wie die klassisch-romantische Aesthetik sie verstand) — jede Form ist bereits Inhalt, denn dieser wird ja in ihr erst konstituiert und hat gesondert von ihr gar keine Realität; sie schafft und vollzieht einen Sinn, ja sie gewinnt sogar eine Art von magischer Funktion: ohne die rechte Form kein sachlich bedeutsamer Vollzug und keine Wirkung⁷². Darin berührt sich die stereotyp festgelegte Form mit dem Symbol; und insofern sie sich bis zu einem gewissen Grade der „Wirklichkeit“ und ihrer körperlichen Schwere und Nähe enthebt und das Geschehen oder die Darstellung in eine Sphäre grösserer Reinheit und Allgemeinheit entrückt, berührt sie sich auch sehr eng mit der „Abstraktion“. Aber das Dekorativ-Formale hat darüber hinaus auch noch die eigentlich ästhetisch-psychologische Aufgabe, aufs Auge erfreulich zu wirken, dem Schönheitsbedürfnis zu dienen und dem „Sachlichen“ und „Ideellen“ das „Musische“ hinzuzufügen — das nun nach östlicher Anschauung freilich wiederum über das nur Psychologische ins Ontische überhaupt hinübergreift, indem ja jenes Musische vor allem auch der grossen Harmonie in Kosmos und Menschenleben zu dienen hat. Es handelt sich hier letztlich um die stets aus einheitlichem Grunde entspringende Doppelfunktion der Form, die die Chinesen in die Begriffe Li 禮 und Yüo 樂, „Sitte“ als objektive, stufende Ordnung und „Musik“ als verschmelzendes Seelentum und Gefühlseinklang auseinandergefaltet und in ihrer tiefen Beziehung zum Geschehen in der kosmischen und menschlichen Wirklichkeit und zum Sein überhaupt begriffen haben⁷³.

⁷¹ Vgl. dazu die interessanten und weitgreifenden Darlegungen von Emil Lederer: Die Bedeutung der konventionellen Form im Osten. Sinica III, 1928, 61 ff. und 148 ff.

⁷² Vgl. Eduard Spranger in der Zs. Nippon IV, 1938, 13 über die zwei Seiten des typisierten Verhaltens im Osten: die magisch-rituelle und die ästhetische; beide sind gerade auch in der religiösen Kunst sowohl jede für sich von grösserer Stärke wie auch miteinander enger verwachsen als in Europa.

⁷³ Vgl. Anm. 50; ferner besonders Richard Wilhelm: Li Gi, Das Buch der Sitte, Jena 1930. Auszüge über die Musik, besonders auch in

Dies alles ist zu bedenken, wenn wir auch in der buddhistischen Malerei die dekorative Form in einem uns zunächst fremdartig berührenden Masse herrschen sehen. Auch wo unser Empfinden nicht oder erst langsam folgen kann, ist es überall das Bestreben der Künstler gewesen, ihren Heilsgestalten eine hohe, überirdische Schönheit zu geben, und zwar suchen sie dies Ziel nicht nur mittels körperlicher und durch das Körperliche hindurchscheinender geistiger Schönheit von bald anmutiger, bald erhabener Form zu erreichen, sondern auch durch eine gehäufte Fülle von Schmuck, durch Farbenfreudigkeit und eine oft geradezu kunstgewerbliche, goldschmiedhafte, in Linie und Farbe äusserst minutiöse, kostbare Feinheit der handwerklichen Ausführung, hinter der allerdings die freie künstlerische Inspiration und persönliche Ausdrucksform zurückstehen musste. Die zahlreichen kanonischen Symbole und Attribute liessen sich gerade auch hierbei in ästhetischem „Spiel“ zur Steigerung der dekorativen Schönheit verwenden; auch die übrigen Elemente dieser Schönheitspracht entnahm man grösstenteils aus den heiligen Schriften, die ja voll sind von begeisterten Schilderungen der überirdischen Herrlichkeit, in der die Heilsgestalten wohnen und mit denen ihre Reiche geschmückt sind. Eine Hauptrolle spielen in den Texten immer wieder die Juwelen und Edelmetalle, aus denen fast alle Dinge jener Welten zu bestehen scheinen: da ist von Juwelenbäumen und Edelsteinen die Rede, die Paläste und Pagoden strotzen von Kostbarkeiten und auch die heiligen Gestalten selber strahlen einen in den Farben aller „Sieben Kleinodien“ schimmernden Glanz aus. Diese Sieben Kleinodien (*shichi-hô* oder *shippô* 七寶; auch *shichi-chin* 七珍 = die sieben Seltenheiten) sind ein ständig wiederkehrender Begriff, der auch für die buddhistische Malerei von Wichtigkeit ist: versucht sie doch, diese paradiesische Prunkfülle mit allen ihr möglichen Mitteln in wahrhaft edelsteinartiger Weise darzustellen. Ausser Gold und Silber sind es der Smaragd (*ruri* 瑠璃), der Kristall (*hari* 玻璃), der Achat (*menô* 瑪瑙), die Koralle (*sango* 珊瑚) und eine Muschelart für Perlmutter (*shako* 砵磤), die die Sieben Kostbarkeiten ausmachen⁷⁴. Gold und Geschmeide

ihrem Verhältnis zur „Sitte“, in: Chinesische Musik, Sinica II, 1927, 89 ff., besonders 116 ff. (auch separat: Frankfurt 1927); James Legge, The Li Ki = The Texts of Confucianism III/IV (= The Sacred Books of the East, ed. Max Müller, Bd. XXVII/XXVIII).

⁷⁴ So im Muryôjukyô 無量壽經; im Hokkekyô 法華經 Gold, Silber, Smaragd, Achat, Muschel, Perle (*shinju* 眞珠) und ein roter Edelstein na-

in fast allen Farben sind über die heiligen Gestalten ausgeschüttet, wenigstens in der Blütezeit der buddhistischen Malerei; vor allem die Bosatsu und Ten haben an diesem Schmuckreichtum Anteil, da sie ja entweder durch ihren erlösenden Gnadenwillen oder durch ihre — nicht allzu hohe — Seinsstufe der Welt des Sinnlich-Uebersinnlichen angehören; weniger dagegen die Nyorai, die zwar in leuchtendem Glanz, aber in einer jenseits alles Einzelschmuckes stehenden letzten Einfachheit erscheinen und nur durch das jenseits aller Sonderfarben stehende und sie doch zugleich an Tiefe wie an Pracht und Leuchtkraft überbietende Gold erhöht sind. Doch fehlt es nicht an Bildern, wo auch sie in einem von feinen Ornamenten übersäten Gewand und auf einem prächtigen Thronsockel dargestellt sind. Aber streng genommen kommt diese sinnlich-übersinnliche Schönheitsfülle nur den unteren Stufen des Jenseitigen zu, während die höheren mit rein geistigen Attributen gekennzeichnet werden.

Diese Schmückung der heiligen Gestalten und ihrer Reiche stützt sich aber nicht bloss auf die geistlichen Schriften und ihre visionären Schilderungen, sondern es liegt ihr auch noch eine tiefe religiös-künstlerische Idee zu Grunde. Ueberall wo in japanischer Kunstliteratur von der dekorativen Ausgestaltung der buddhistischen Figuren die Rede ist, wird der Begriff *shōgon* 莊嚴 ge-

mens *maikai* oder *baikai* 玫瑰. — *Shichihō* hat im Buddhismus auch noch einen anderen, abgeleiteten Sinn: die sieben indischen Symbole des Weltherrschers, also auch Buddhas (Rad, Wunschkleinod, Königin, Minister, General, Elefant, Pferd). Daneben gibt es eine andere Reihe von acht Kleinodien des Weltherrschers: Ehrenschild, 2 Fische aus Ganges und Yamunā, Muschelhorn, Lotusblumen, Gefäß mit dem Unsterblichkeitstrank, zusammengerollte Fahne, Knoten unendlichen Lebens, Rad des Dharma. (Rousselle, *Sinica* VI, 1931, 284.) Dann werden in vergeistigtem Sinne auch sieben Mittel des religiösen Lebens als Sieben Kleinodien bezeichnet: Einsicht, Kampf, Weg zur Erlangung geistiger Kräfte, Bewachung der Sinne, geistige Kräfte, Gaben der Erleuchtung, achtfacher Pfad zur Erlösung. (Rousselle, *Sinica* VII, 1932, 197.) Endlich gelten als *shichi-zai* 七財 (財 = *takara*, Schatz): Glaube an das Gute, Halten der Gebote, Scham über eigene Fehler, Scham über begangenes Böses, Predighören, Almosengeben, Weisheit. (Mochizuki B. D. II 1893.) Vgl. auch *sambō* 三寶 für Buddha, Dharma, Sangha. — Die alles soll zeigen, wie sich von dem Anschaulich-Konkreten und Sinnlich-Schmuckhaften ein ganzes System bis zu höchster Abstraktion und Vergeistigung ableitet; das eine vergeistigt und vertieft, das andere konkretisiert und versinnlicht, und keins von beiden ist ohne das andere voll zu verstehen.

braucht⁷⁵ — ein Begriff, der von geradezu zentraler Bedeutung ist, weil hier das Religiöse und das Aesthetische sich gleichsam in einem Kreuzungspunkt vereinigen; nur von diesem Punkt aus ist das Phänomen der buddhistischen Kunst daher voll zu verstehen. *Shô* bedeutet „feierlich, erhaben“ (*ogosoka*), auch „Schmuckfülle“ (*seishoku* 盛飾); *gon* ist = *tôtoi* („heilig“) und *ikashi* („ernst, feierlich, ehrfurchterregend“), und beide Worte zusammen, in der Bedeutung „Heiligung durch Prachtfülle“, steigern sich zu dem Begriff der erhabensten und heiligsten Schönheit, mit der die Kultbilder und Tempel geschmückt werden. Darüber hinaus gilt das Wort in der buddhistischen Literatur auch von der Pracht und Herrlichkeit des „Reinen Landes“ (*jôdo*) und ebenso eines jeden „BuddhagefilDES“ oder „Buddhalandes“ (*butsudo* 佛土)⁷⁶. Und ganz ins Geistig-Dogmatische erhoben gewinnt der Begriff *shôgon* dann auch noch eine recht verwickelte theologische Bedeutung. Dabei liegt der Gedanke zu Grunde, dass der Buddhaleib (*busshin* 佛身) und das Buddhareich (*butsudo* 佛土) — die ja in gewissem Sinne vom irdischen Leib und Reich nicht verschieden sind — durch religiöse Errungenschaften rein geistiger Art „geschmückt“ werden so wie der leibliche Körper durch Gold und Juwelen⁷⁷ — ein auch

⁷⁵ Vgl. Oda Tokunô, *Bukkyô Daijiten* 771 f.; Mochizuki B. D. III 2607 ff.

⁷⁶ Dabei werden 29 Arten von *shôgon* (*nijûkyû-sh.* 二十九) unterschieden, darunter: *myôshiki-sh.* 妙色 = reines Licht, das stark strahlend die Welt erleuchtet; *u-sh.* 雨 = ein Regen von kostbaren Gewändern und Blumen, der alles bis in den letzten Winkel mit unbeschreiblich schönem Duft erfüllt; *myôsei-sh.* 妙聲 = eine wundersame Stimme (Klang), die überall voll Tiefe zu hören ist. (Oda B. D. 771.)

⁷⁷ So ist z. B. von 4 *shôgon*-Arten (*shishu-sh.* 四種) die Rede, die den Bosatsu schmücken, daher auch als *yôroku-sh.* 瓔珞 = „Geschmeide-sh.“ bezeichnet werden und sich auf die Disziplin (*kai* 戒), die Meditation (*sammai* 三昧), die Weisheit (*chie* 智慧) und die *darani*-Formeln (陀羅尼) beziehen (Oda 771). — Mochizuki B. D. III 2607 f. zählt u. a. folgende *shôgon*-Gruppen auf, die uns einen Einblick in das aus diesem Begriff entfaltete scholastische System gewähren:

- a) *shôgon* in Bezug auf 1) Leib (*shin-sh.* 身), 2) Rede (*go-sh.* 語), 3) Buddhaland (*kokudo-sh.* 國土), 4) „das Bewirkte“, d. h. Geburt einer, Altwerden und Sterben andererseits (*shoshô-sh.* 所生).
- b) *shôgon* durch: 1) den aus sinnlich wahrnehmbaren Elementen bestehenden Leib (*shikishin* 色身), 2) Rede (*gogon* 語言), 3) Denken als Tat (*igyô* 意行), 4) Buddhaland (*bussetsu* 佛刹 = *butsudo* 佛土), und zwar a) das *jôdo* 淨土, das Reine Buddhareich,

dem christlichen religiösen Denken nicht ganz fremder Gedanke, der aber hier, in Asien, nicht metaphorisch gemeint ist sondern buchstäblich — fasst doch das altindische Denken Qualitäten, Relationen und Akte, also z. B. auch Tugenden, als etwas Substantielles auf, das am Menschen haftet wie ein Schmuckstück (und

- b) unsere Erde als etwas von einem Buddha zu Verwandelndes; 5) Durchstrahlung der ganzen Welt (*kômyô* 光明), 6) Gefolgschaft (Frau und Kinder, Diener, begleitende Heilige eines Bosatsu usw.) (*kenzoku* 眷屬), 7) göttliche Wundermacht (*shinriki* 神力), 8) Buddhalehren (*bukkyô* 佛教), 9) Nirvâna-Stufe (*nehanji* 涅槃地), 10) Heilighalten der Lehren (*jihô* 持法).
- c) *shôgon* durch: 1) Kraftwirken (*riki* 力 = *rikiyô* 力用), 2) Nicht-Wirken, das sich einerseits als Nirvâna, andererseits als Weisheit des *shinnyo* 眞如 zeigt (*mu-i* 無爲; nicht mit dem Grundbegriff des Laotse zusammenhängend); 3) das Gerechte (*gi* 義), 4) Dharma (*hō* 法), 5) Gelübde (*gan* 願), 6) Tat (*gyô* 行), 7) Buddhaland (*bussetsu*), 8) Wunderklang der Stimme (*myô-on* 妙音), 9) Annehmen und als Heiligtum Bewahren (von Buddhalehren usw.) (*juji* 受持), 10) Verwandlung (der Buddhas und Bôdhisattvas in Menschengestalt) (*henge* 變化).
- d) *shôgon* durch: 1) 2) grosses Mitleid (als Bôdhisattva-Tugend) (*daiji-daihi* 大慈大悲), 3) grosse Gelübde, z. B. Amidas (*daigan* 大願), 4) Um- oder Zuwendung (der Verdienste einer Tat an Andere, obwohl sie im eigenen Interesse geschehen ist) (*ekô* 廻向); 5) Verdienst (*kudoku* 功德), 6) Pâramitâs (*haramitsu* 波羅蜜), 7) höchste Weisheit und Einsicht (*chie* 智慧), 8) Mittel und Wege (*hōben* 方便), 9) das „Herz“ (Bewusstsein), das Allweisheit besitzt und unbeirrbar an den Buddhageboten festhält (*issai-chi-shin-kengo-furan* 一切智心堅固不亂), 10) Entscheidung = Entschluss zum Buddhaweg (*ketsujô* 決定). (Zur Klärung dieser Begriffe wurde herangezogen: *Ui Hakuju* 宇井伯壽, *Bukkyô Jiten* 佛教辭典, Shôwa 13 = 1938; bei ihrer Verdeutschung half Herr Hashimoto Fumio 橋本文夫.)

Merkwürdig ist auch der Begriff *shingô-shôgon* 心業 (Oda 771): „eins sein mit den 5 Elementen (Erde, Wasser usw.) und keine gegenständlichen Unterschiede machen“; d. h. wohl: der Mensch „schmückt“ sich (und die Welt) durch seine Karma 業 -Leistungen, indem er sich mit allen Dingen eins fühlt und alle Determination transzendiert. Und so ist es auch ein Akt des Schmückens, wenn ein Bosatsu den Zustand der tathatâ, der Soheit, des wahren Aspekts der Dinge und damit das höchste Wissen erreicht, aus dem dann wieder all seine anderen Tugenden und Leistungen auf dem Felde der Erlösung fließen (D. T. Suzuki, *Essays in Zen Buddhism* III 250). Das Besser- und Weiser-werden ist zugleich ein Schöner-werden, beim eigenen Ich und dadurch zugleich bei der ganzen Welt — eine tiefe Einheit des religiösen Wissens, des moralischen Handelns und des Aesthetischen.

daher auch übertragbar ist: *ekô!*), oder als eine selbständige Potenz von transzendenter Realität. Eine nur metaphorische Interpretation wäre also anachronistisch⁷⁸.

Shôgon (chin. *chuang-yen*) ist die chinesische Wiedergabe des Sanskrit-Wortes *vyûha*, das u. a. folgende Bedeutungen hat: Verteilung, Ordnung der Teile eines Ganzen; Trennung; Einzelbeschreibung; Form, Manifestation, Erscheinung; Struktur, Schar, Menge⁷⁹. Hinzu kommt dann vor allem die Bedeutung: „Verschönerung, Schmuck, schöne Ordnung. „Der Sinn des Wortes ist aber nicht nur schöne Ordnung allein um des Schmuckes willen, sondern Füllung der abstrakten Leerheit (der „Wüste“) der [absoluten] Wirklichkeit mit Mannigfalt, und es mag also bisweilen als gleichbedeutend mit Individualisierung oder Einzelobjekten gelten.“⁸⁰ So sind denn auch die Dinge unserer Welt bis zu dem unscheinbarsten hinab lauter *vyûha* (*shôgon*), die in vollkommener gegenseitiger Harmonie und Durchdringung die absolute Dharmawelt zieren — „Schätze, aus welchen sich das All geschmückt“ (Goethe).

In diesen Zusammenhang gehört auch der Begriff *kegon* 華嚴, der sanskr. *ganda-vyûha* oder *avatamsaka* entspricht (*ganda* = Blumen verschiedener Art, *zakke* 雜華; *vyûha* = Schmuck, schöne Ordnung, *shôgon*; *avatamsaka* = Girlande, Blumenschmuck). Im Zentrum des *Kegonkyô* 華嚴經 steht der mystische Turm des *Vairôcana* (*Vairôcana-vyûha-alankâra-garbha*), der geschmückt ist mit unsäglichlicher Pracht und zahllose weitere Türme in sich schliesst; mit all seinen *vyûha* repräsentiert er das Universum, das sich mit all seinen Einzeldingen vor uns ausbreitet, zugleich aber die Einheit und gegenseitige Durchdringung des absoluten und des relativen Aspekts der Welt (*dharmadhātu* und *lôkadhātu*)⁸¹.

Der Fromme erwirbt sich höchstes Verdienst, wenn er Bud-

⁷⁸ Vgl. H. v. Glasenapp, Entwicklungsstufen des indischen Denkens, s. Anm. 49.

⁷⁹ Monier-Williams, Sanskrit-English Dictionary, New Edition, Oxford 1899, Neudruck Kyôto 1943, S. 1041.

⁸⁰ D. T. Suzuki, Essays in Zen Buddhism II 132 Anm. und Erläuterung zur Abbildung bei S. 184; ferner III 129 Anm.

⁸¹ Suzuki, Essays III 49; 97 und 107 ff. (Turm); 129 Anm. — *Kegon* bedeutet auch: *mangyô mantoku wo osamete, toku-ka wo shôgon ni suru* 萬行萬德を修めて徳果を莊嚴にする, d. h. „durch Uebung aller möglichen [guten] Werke und Tugenden die Tugend-Frucht zum *shôgon* machen“ (Shimmura, Jien 辭苑, Ausg. Shôwa 17 = 1942, S. 622).

dhabilder, Buddhatempel und „Buddhaländer“ mit allen erdenklichen Kostbarkeiten schmückt (und dadurch, wie es das Yuimakyô 維摩經 ausdrückt⁸², sein eigenes Buddhaland vervollkommnet); so ordnet sich das *shôgon* in den Kreis der Weihgaben und Opfer als Weg zur Erlösung ein und die dekorative Pracht der buddhistischen Bilder — eine andächtig dargebrachte Kostbarkeit — bekommt auch von dieser Seite her einen tieferen Sinn⁸³.

In der konkreten Anwendung auf das buddhistische Kunstschaffen bezieht sich das Wort *shôgon* vor allem auf die verschiedenen Schmuckelemente (*shôgon-gu* 具), durch die dem Buddha-bild und dem Tempel jene heilige, erhabene Schönheit verliehen wird: Krone (*hōkan* 寶冠), Juwelengehänge (*yōraku* 瓔珞) und Metallschmuck, Baldachin (*tengai* 天蓋) und dergl.⁸⁴ — und so wird der Ausdruck endlich einfach zum kunstwissenschaftlichen Fachwort.

Aber zu Grunde liegt ihm immer der Gedanke, durch Verwendung reichen Schmuckes eine geheimnisvolle, von jenseitiger Schönheit durchwehte und geheiligte Atmosphäre zu schaffen, durch diesen ästhetischen Zauber das Erleben des Numinosen zu steigern und zu vertiefen, aber auch umgekehrt den Genuss der Schönheit und Prachtfülle zu vergeistigen und zu heiligen⁸⁵.

⁸² Das Sūtra Vimalakīrti, übers. v. J. Fischer und T. Yokota, Tōkyō 1944, S. 117.

⁸³ Vgl. was S. 19 ff. und 38 f. über die Funktion der Kunst als Weihgabe gesagt wurde; die dort erwähnten acht Weihgaben (*kuyō*) sind wesentliche Elemente des *shôgon* im Kultraum, und es heisst z. B., dass das Erbarmen (*jīhi*), durch das Blumenopfer symbolisiert, „den Baum der Buddha-Erleuchtung schmücke“ (*butsu-bodai no ki wo shôgon-su* 佛菩提の樹を莊嚴す), oder dass das *saibutsu-kuyō* 財物供養 im „Schmücken“ (*shôgon*) eines Buddha oder eines Buddha-Heiligtums (Stūpa, Tempel, Reliquien) mit Kleidung, Speise, Weihrauch, Blumen und allen möglichen anderen Kostbarkeiten (寶) bestehe (Mochizuki B. D. I 730 f.).

⁸⁴ Auch die Kultgeräte — Leuchter, Blumenvasen, Weihrauchgefäß, Glocke, Diamantkeile us.v. — gehören zu den *shôgon-gu*, und die oben erwähnten *shichi-hō* bilden gleichfalls einen wichtigen Bestandteil des heiligen, tiefsinnigen Schmuckes.

⁸⁵ Dieser Gedanke ist auch der europäischen Sakralkunst nicht fremd. „Die hohe Kunst des Phidias erreichte [beim Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos], dass die Kostbarkeit des Materials und die Fülle des Bewerks die Würde der gewaltigen Gestalt nicht beeinträchtigten, sondern steigerten“. (Gerhard Rodenwaldt, Akropolis, 3. Aufl. Berlin 1937, S. 32.)

— denn all dies Einzelne ist nicht nur „verdienstanhäufende“ Opfergabe, sondern weist ja, wie die Analyse des Begriffs *vyūha* zeigte, stets zurück auf die letzte Wirklichkeit und ihre absolute Weisheit, Güte und Schönheit. Zwar steht das höchste Heilige in der Leere jenseits aller noch so herrlich-schönen Erscheinungsformen; kleidet sich dies Transzendente aber in anschauliche Erscheinung und bildliche Darstellung, so ist selbst dieser notwendig kümmerliche Widerschein des höchsten Seins für menschliche Augen unermessliche Schönheit und Pracht. Durch den *shōgon*-Gedanken ist also all diese Dekoration, all dieser aus ernster Frömmigkeit und tiefer metaphysischer Weisheit geborene Aufwand an Pracht und Schönheit auf die Transzendenz bezogen, die darin zur Erscheinung kommt, ihre Wesenskraft, ihr gnadenvolles Licht mit mystischem, das Innerste durchdringendem Glanze erlösend und beseligend ins Menschenherz strahlen lässt und so in gesteigerter Offenbarungsmacht erlebt werden kann. Zugleich aber ist diese „numinose Schönheit“, so erhaben und überwältigend sie sein mag, auch wiederum wesenlos und „leer“⁸⁶, insofern also ein vorläufi-

Oder Dürers Forderung: „Dann zu gleicher Weis, wie [die Alten] die schönste Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Apollo, also wollen wir dieselb Mass brauchen zu Christo dem Herren, der der Schönste aller Welt ist“; ebenso solle Maria in gleicher Schönheit gebildet werden wie Venus. (A. Dürers schriftlicher Nachlass, hrsg. von Ernst Heidrich, Berlin 1908, S. 321 f.) Das ist etwas Anderes und Tieferes als „Klassizismus“, und im Frühchristentum dachte man grundsätzlich ebenso. Im Gegensatz zu einer zunächst vorherrschenden asketischen Tendenz, die Schönheit Christi zu leugnen, tritt schon in den ersten Jahrhunderten eine teils theologisch-philosophische, teils von populären Zeitvorstellungen bestimmte Auffassung hervor, die Christus (im Sinne des *kaloskagathos*) mit allen Zeichen der Schönheit ausstattet. „Als Sohn Gottes kommt dem Heiland Jugend zu, und die sittliche Vollkommenheit involvierte auch zugleich den Begriff der Schönheit, nicht nur im platonisch-philosophischen Sinne der älteren Kirchenschriftsteller, sondern für die Volksauffassung auch in physischer Hinsicht.“ (Joseph Sauer, Die ältesten Christusbilder. Wasmuths Kunsthfte 7, Berlin o. J., S. 3.)

⁸⁶ Auch der *Vairōcana*-Turm des *Kegonkyō* (vgl. S. 63) ist im letzten Grunde bei all seiner Schmuckfülle doch ein Symbol der „Leere“ und übergegensätzlichen Transzendenz (Suzuki, *Essays* III 97), die aber eben keine entleerte, abstrakte „Wüste“ ist, sondern „randvoll“ von konkreter Wirklichkeit, wie die zur Charakteristik des *Vairōcana*-Turms gebrauchten Begriffe *vyūha* und *alankāra* (ebenfalls = Dekoration) zeigen (Suzuki III 121 f.). Bezeichnend auch, dass als *dai-shōgon-sekai* 大莊嚴世界 („grosse Schmuckwelt“) gerade die des *Kokūzō-Bosatsu* 虚空藏菩薩 gilt, der Personifikation des leeren Raumes (Soothill-Hodous S. 94).

ger Notbehelf⁸⁷, eine der vielen Stufen nur auf dem Wege zu dem Eigentlichen, das jenseits von alldem liegt, nicht mehr anschaulich erfasst werden kann und gerade durch das völlige „Erlöschens“ von Anschauung und Bewusstsein erst die letzte Erlösung gewährt. Durch diese Antinomie von höchster Bedeutsamkeit, Erscheinungsfülle und Erlebnismacht einerseits und von prinzipieller Wesen- und Bestimmungslosigkeit andererseits, durch die auch hier hervortretende, zum Uebergegensätzlichen führende dialektische Paradoxie — oder vielmehr letzte Einheit — von Seinsfülle und Nichts gewinnt aber diese blühende und farbenfrohe Schönheitswelt erst ihre eigentümliche Tiefe. Das für den Mahâyâna-Buddhismus so grundlegend wichtige Yuima-kyô 維摩經 (Vimalakirtisûtra) bezeichnet es ganz im gleichen Sinne als Handlungsweise des Bosatsu, also als höchstes Ziel des Frommen, sich zu üben in den Wahrheiten vom Nichtwerden und Nichtvergehen und trotzdem seinen Leib mit Schönheit und Glanz zu umgeben; zu erkennen, dass alle Buddhaländer von Natur aus für immer im Nirvâna-Zustand sich befinden, also leer und gestaltlos sind, und dennoch den Wesen Buddhaländer mannigfacher Art zu offenbaren; zu wissen, dass alle Dinge im Grunde rein, d. h. leer sind, und dennoch den Gefühlen aller Wesen gemäss zu handeln⁸⁸. Manifestation des Leeren und Gestaltlosen leistet auch die buddhistische Kunst, und durch das *shôgon* vor allem sorgt sie dafür, dass das Bild des Heiligen nicht in unnahbarer Absolutheit und Menschenferne verharret, dass seine Erfassung nicht zu weltverneinender, bildflüchtiger Askese wird, sondern dass es „den Gefühlen aller Wesen gemäss“ sich in Gnade, Anmut und Schönheit offenbart⁸⁹.

⁸⁷ Sie fällt also auch unter den Begriff *hoben*, wie alle buddhistische Kunst (s. o. S. 35 f.), und in einer der *shôgon*-Gruppen findet sich tatsächlich das *hoben-shôgon* (s. o. Anm. 77 unter d) im Sinne von Schmuck des Buddhaleibes und -landes durch die Bosatsu-Leistung des *hoben*. Und folgerichtig ist auch der Begriff *shôgon-mon* [門] (*mon* nicht nur „Tor“, sondern auch „Einführung, Unterweisung“) entwickelt worden, dessen Bedeutung etwa ist: „selbst die aus den sechs höchsten Bosatsu-Leistungen (*rokudo* 六度 = *roku-haramitsu*, *pâramitâs*) entspringenden Werke aller Art (*mangyô* 萬行) wie Einhaltung aller Gebote usw. sind nur eine vorläufige Ausstattung zum Schmuck der Oberfläche der buddhistischen Lehre, machen aber nicht ihr innerstes Wesen aus“. (Oda B. D. 772).

⁸⁸ Fischer-Yokota a. a. O. 62 f.

⁸⁹ In vielen Texten ist von der „Buddha-Anmut“ des „Grossen Wesens“ die Rede; auch dieser Begriff hilft viel zum Verständnis des eigentümlichen Wesens der Buddha- und Bôdhisattva-Gestalt in der Kunst.

Aber indem diese Schönheit — die der irdisch-nahen, naiven und unerleuchteten Schönheit unserer Welt fernsteht, durch Leiden und Wissen hindurchgegangen ist und „von der anderen Seite herkommend“ nun alles um so tiefer verschönt und verklärend deutet — sich zuhächst entfaltet und erfüllt, führt sie über sich hinaus und vernichtet sich selbst.

Welch Missverständnis also, die prächtig geschmückten, farbenfrohen buddhistischen Gemälde der reifen Zeit als Schöpfungen eines bereits zum Verfall neigenden Aesthetizismus und als Zeugnisse für die Verweltlichung der buddhistischen Sakralkunst zu werten, wie es die westliche Forschung mit Vorliebe tut, indem sie ganz unzureichende und auf durchaus lückenhafter Kenntnis beruhende europäische Massstäbe anlegt. Hätte eine zum Aesthetizismus entartete, in oberflächliche Weltlichkeit abgeglittene Kunst so viele und grossartige Meisterwerke religiöser Malerei hervorbringen können wie etwa die der Heianzeit in Japan? Gewiss ist diese Malerei in mancher Hinsicht weniger „gross“ als die der voraufgehenden Epochen, aber dieser Unterschied liegt auf einer ganz anderen Ebene. Diese Frage — die eine Revision der herkömmlichen Ansicht vom Geist der Heianzeit und ähnlicher stark ästhetisch bestimmter Kulturphänomene einschliesst — soll jedoch einmal in anderem Zusammenhang genauer erörtert werden; dabei wäre dann als dunkle Folie auch die Weltuntergangsstimmung jener Zeit, die *mappō*-末法 Lehre zu behandeln, der jene Fülle von Schönheit und frommem Aufwand eben gerade als Ausfluss einer schon ins bloss „Bildhafte“ (*zōbō* 像法!) gewandelten und nicht mehr „echten und wahren“ Religiosität (*shōbō* 正法) erscheinen musste; freilich glaubte man trotzdem noch in weiten Kreisen an eine Rettung und Erlösung durch gehäufte Werke — und zwar nicht nur gute, sondern auch schöne Werke! —, die aber andererseits, wie gezeigt wurde, durchaus als etwas nur Vorläufiges gelten konnten. Diese Antinomie zwischen einer leidenschaftlichen Schönheitsfreude und einem tiefen Einblick in die Abgründigkeit und Melancholie der Welt, in die Wesenlosigkeit und Flüchtigkeit auch des Schönsten durchzieht die ganze Fujiwarazeit, die man falsch verstünde, wenn man nur die eine Seite betonen wollte.

Die Betrachtung der *shōgon*-Idee und des Dekorativen in der buddhistischen Malerei lehrt noch etwas anderes von grundsätzlicher Bedeutung, was schon mehrfach kurz gestreift wurde. Diese Kunst wendet sich stets nach zwei Richtungen: zum Sein hin, zu der alles Menschliche übersteigenden Transzendenz, aber auch zum Psychischen hin, zum religiösen Erlebnis und Verständ-

nis, in dem jene Transzendenz ja erst erfahren werden und in gewissem Sinne auch erst zu sich selbst kommen kann. So ist die buddhistische Kunst gleichzeitig und in einheitlicher Doppelfunktion ontisch-objektiv und psychologisch subjektiv bestimmt⁹⁰, während man vielleicht sagen kann, dass in primitiver Sakralkunst die eine Seite allein und in einem grossen Teil der modernen die andere Seite allein herrscht oder jedenfalls stark dominiert. Wir fanden diesen Doppelaspekt bereits bei der Erörterung der weltanschaulichen Grundlagen der buddhistischen Kunst, bei der Analyse der Abstraktion und der Symbolik — schon der Begriff des Symbols schliesst ja beide Seiten in sich⁹¹ —, aber bei dem dekorativen Grundzug dieser Kunst tritt er wohl besonders eindrucklich hervor. In anderer Weise kann man ihn auch als Polarität des „Magischen“ und des „Aesthetischen“ bezeichnen: das Aesthetische als seelisch-subjektive Funktion bekommt durch das Objektiv-Magische und sein Heil-Bewirken erst seinen eigentlichen

⁹⁰ Von der für das Mahâyâna grundlegenden Prajñâ-pâramitâ-Lehre (jap. *hannya-haramitsu* 般若波羅蜜) sagt D. T. Suzuki, sie sei „at once a philosophy and a religion..., a mixture of ontology and psychology“; „there are no metaphysical questions which are not at the same time questions of salvation and enlightenment“. (Essays III 219.)

⁹¹ Die symbolischen Gesten (*mudrâ*) z. B. sind — wie Rousselle betont (Typ. Bildwerke, Sinica VII, 1932, 70 Anm. 2) — gleichzeitig Träger magischer Wirkungen im Weltall (also „ontisch“) und eine Hilfe für den Menschen, damit er die dem religiösen Akt angemessene geistige Haltung in sich erzeugen kann (also „psychisch“). Vgl. Rousselle über die Meditation (ebenda S. 110 mit Anm. 4): farbenprächtige Paradiesvorstellungen und dergleichen — philosophisch „wertlos“ — haben ihren Wert als Meditationssymbole, als seelisch-geistige Hilfen. Sie wirken und schaffen aber numinose Realitäten, folglich sind sie echte Wirklichkeit; „erleuchtende Meditationen sind — um abendländisch zu sprechen — genau wie Riten ‚opus Dei‘, metaphysisches Geschehen“. „Der Aufbau des Alls ist ja selber nichts anderes als eine Schichtenfolge von Meditations- und Erleuchtungsebenen“. (Sinica VIII, 1933, 66.) Und wenn es in den heiligen Schriften heisst, die Meditation eines Buddha schaffe die empirische Welt zu einer transzendenten Buddhawelt um, so ist auch dies ein „objektives“ Geschehen; das Abbild dieser Buddhawelt und ihrer Gestalten ist also nicht bloss „Phantasie“ oder „Metapher“ oder selbst „Symbol“, sondern Wirklichkeitsstiftung und Seinsdeutung aus unmittelbarer numinoser Erfahrung. (Vgl. auch die moderne, aus der neuen Ontologie und Existenzphilosophie erwachsene tiefere Interpretation des Symbols und des künstlerischen — vor allem auch dichterischen — Schaffens in der deutschen Geisteswissenschaft.)

Sinn, und das Magische und Heilige hinwiederum wird erst durch das Aesthetische in seiner tiefsten Weihe erlebbar.



Offenbart sich das letzte Sein, die absolute Transzendenz in sinnlich-übersinnlicher, ekstatisch errungener Anschauung und voller, überwältigender Glorie, so nennen wir dies *Vision*, und das visionäre Element spielt nun gerade in der buddhistischen Kunst eine entscheidende Rolle. Es bewahrt sie in ihren besten Werken vor der grossen Gefahr religiöser Kunst: das Heilige ins Realistisch-Alltägliche und ins Menschennahe herabzuziehen, mit dem Gewicht der irdischen Wirklichkeit zu belasten oder ihre Schönheitsfülle als überladenen irdischen Prunk erscheinen zu lassen. Es entrückt die heiligen Gestalten aus allzu greifbarer Nähe, lässt sie aber auch wiederum aus ihrer unendlichen Ferne sich lösend und enthüllend aufleuchten und so in jener Mitte schweben, die vom Dort ins Hier und vom Hier ins Dort hinüberweist und für das religiöse Erleben wie für die sakrale — und nicht nur sakrale — Kunst von so tiefer Bedeutung ist.

Verschiedene Möglichkeiten visionärer Schau lassen sich als grundlegende Faktoren buddhistischer Kunst unterscheiden. Die heiligen Schriften des Kanons wie auch die umfangreiche Erbauungsliteratur (vor allem der Jōdo-Sekten⁹²) sind weithin angefüllt mit dichterischen Schilderungen von hoher und oft zügelloser Phantasiekraft, von ausschweifender Masslosigkeit in der Beschreibung der übersinnlichen Wunder, die sie doch sinnlich schaubar machen wollen. Die Kunst hat mit ihren begrenzteren Mitteln diesen dichterischen Flügen nur mühsam folgen können, ist aber bis an die Grenze des ihr Möglichen gegangen, um die unermessliche Schönheit, Grösse und Unendlichkeit des Heiligen zu offenbaren. Dadurch gewinnen die Bilder oft einen phantastisch-märchenhaften Zug: etwas, was man als das romantische Element dieser Kunst bezeichnen könnte. — Neben der dichterischen Phantasie

⁹² Vgl. das Anm. 27 zitierte Buch von Hackmann an vielen Stellen; auch Genshin's *Ojō-Yōshū*, teilweise übersetzt von A. K. Reischauer, TASJ Second Series VII, 1930, z. B. S. 88 f. Genshin (= Eshin Sōzu 慧[惠]心僧都) selber gilt ja der Tradition als Schöpfer des *yamagoshi-Amida*-Bildes 山越阿彌陀 (s. o. S. 35), das er in einer *sammai*-Vision geschaut haben soll. Die ihm persönlich zugeschriebenen Bilder sind natürlich alle später, was nicht hindert, dass ihr Prototyp von ihm wenn nicht gemalt so doch angeregt war.

steht als zweite Form des Visionären der Traum, für dessen offenbarende und gestaltenschaaffende Macht sich gleichfalls Beispiele in den religiösen Schriften finden. Oft wird berichtet, ein Künstler habe seine heiligen Figuren im Traum erschaut⁹³, und bisweilen wird eine Abweichung vom traditionellen ikonographischen Schema auf diese Weise begründet. Vielfach sind es aber auch Wachträume, ekstatische Visionen im eigentlichen Sinne gewesen, die dem Gläubigen und auch dem Künstler etwas von dem Jenseitigen enthüllten und durchaus als reale Offenbarungen aus höherer Quelle, also als objektive und darum mit möglichster Treue im Bilde festzuhaltende Wirklichkeit galten; viele buddhistische Gemälde und Skulpturen gehen auf einen solchen Ursprung zurück, und gerne heftet sich dann eine durch Jahrhunderte festgehaltene Darstellungstradition an derartige visionäre Urbilder. Es entstand z. B. die Legende, ein erster Künstler sei durch übernatürliche Kräfte in jene Regionen emporgestiegen, wo die betreffende Heilsgestalt wohne, um nach genauer Betrachtung, auf die Erde zurückgekehrt, ein wahres und treues Abbild von ihr schaffen zu können; von diesem gelten dann alle späteren Darstellungen als Wiederholungen⁹⁴. Hier zeigt sich einer der mannigfachen Gründe für die Strenge der ikonographischen Ueberlieferung. — Eine letzte Form visionären Erlebens ist die meditative Schau, die ja in der esoterischen Richtung wesentlich in einer — vielleicht sogar autosuggestiv, jedenfalls aber mit systematisch ausgebildeter traditioneller Technik hervorgerufenen — bildhaften Vergegenwärtigung des Heiligen mit dem Ziel der unio mystica des eigenen Ich und der erschauten Heilsgestalt besteht. Doch darf man nicht vergessen, dass die bildhafte Meditation sich immer nur in einer relativ niederen Sphäre der geistigen

⁹³ Z. B. bei den 16 Rakan von Kuan Hsiu 貫休 (auch Ch'an-yüeh 禪月, 832–912) in der Sammlung Takahashi (wohl Repliken): O. Fischer, Die Kunst Indiens, Chinas und Japans = Propyläen-Kunstgeschichte IV, 2. Aufl. Berlin 1928, S. 609. Oder bei dem *jōdo-mandara* an der Rückwand eines Schreins im Gokurakuin 極樂院 (Nara; de Visser S. 327), das der Priester Chikō 智光 auf Grund eines Traumes gemalt haben soll.

⁹⁴ Vgl. Max Wegner in der Ostasiatischen Zeitschrift N.F. V, 1929, 4 und 161 mit Bezug auf Maitreya-Skulpturen. Bekannt ist auch die Legende von der Entstehung des ersten Buddhabildes, dessen Nachwirken sich in den zahlreichen Figuren vom sog. Seiryōji-Typus (*Seiryōji-shiki Shaka-zō* 清涼寺式釋迦像) verfolgen lässt; freilich handelt es sich hierbei nicht um eine eigentliche Vision, aber doch um ein wunderbares Begebnis (berichtet mit Quellenausügen bei W. Cohn, Buddha in der Kunst des Ostens, Leipzig 1925, S. XXXI ff.).

Welt abspielt, in der „Welt der Form“ (rûpadhâtu, jap. *shiki-kai* 色界), die zwar über der „Welt der sinnlichen Begierde“ (kâmadhâtu, *yoku-kai* 欲界) liegt und die Dinge in einem übersinnlichen, mystisch-wundersamen Offenbarungscharakter zeigt, jedoch auf dem weiteren, zur rein geistigen „Welt ohne Form“ (arûpadhâtu, *mushiki-kai* 無色界) und endlich zum völligen „Auslöschen“ (nirôdhâtu, *meppô-kai* 滅法界 = nirvâna, *nehan* 涅槃) führenden Meditationswege bald überschritten wird. Dieser spezifische buddhistische Begriff von Form und meditativer Formschau ist aber gerade für die Kunst von grundlegender Bedeutung. Welche Rolle die Meditation in der bildenden Kunst spielt, wurde schon gezeigt; mit ihr sind aber die anderen visionären Erlebnisformen eng verknüpft, ja es ist oft schwer zu entscheiden, ob eine bildhafte Schau aus der einen oder der anderen psychischen Quelle stammt, und es ist auch religiös und metaphysisch unerheblich, denn im Grunde gehen ja alle diese Erlebnisse auf die gleichen numinosen Realitäten zurück und sind nur verschiedene Spiegelungen oder Schauformen einer und derselben Sache. Auch stehen sie in vielfältiger Wechselwirkung: dichterische Phantasieschilderungen können auf Visionen und Meditationen zurückgehen; diese können aber auch von literarischen (und oftmals wohl rein literarisch geschaffenen oder gar konstruierten) Beschreibungen angeregt sein; Meditationen können in traumhafte Visionen übergehen. Was die Kunst uns an visionären Darstellungen zeigt, ist niemals eindeutig auf die eine oder die andere Wurzel — literarische Schilderung, Traum, Vision oder Meditation — zurückzuführen, sondern dürfte sowohl seiner Herkunft wie seiner Wirkung nach an ihnen allen teilhaben. Die Bilder versuchen z. B. häufig, durch reiche Verwendung von Gold das geheimnisvolle Buddhalicht zu versinnlichen, das — wie die Sûtras es schildern — von allen Buddhas und Bôdhisattvas ausstrahlt und alle Welten in allen Richtungen erleuchtet. Das kann zunächst als dichterische Metapher und Phantasieschau interpretiert werden, als Bild und Symbol; in tieferer Schicht wird es als visionäres Erlebnis zu deuten sein — Lichtphänomene als überwältigende Offenbarungen des Heiligen kennen fast alle mystisch gerichteten Religionen —, aber wir wissen auch, dass dies Buddhalicht dem Frommen nicht nur als in überraschenden Momenten auftauchende gnadenreiche Traumvision erscheint, sondern als geheime und in langer geistiger Schulung errungene Meditationserfahrung⁹⁵ sich in ihm selber realisiert, sodass er es nicht nur schaut,

⁹⁵ Vgl. Rousselle, *Sinica* VI, 1931, 288 ff.: genaue Beschreibung dieser Meditationsvorgänge. Ueber die Beziehung zwischen Meditation und Vision im Buddhismus vgl. Hackmann a. a. O. 322 ff. — Dem in die Hok-

sondern es selber wird und es aus sich hervorbringt, sobald die Identität seines Ich mit dem Buddhawesen voll verwirklicht ist und sein Leib mit dem Buddhaleib verschmilzt. Die Künstler haben natürlich all solche Erlebnisse und Erfahrungen bei der Darstellung des „Buddhalichtes“ verwertet, und was uns auf den Bildern vielleicht nur als schöner und weihevoller Glanz erscheint, hat eine tiefere religiöse Bedeutsamkeit, eine vielstufige innere Schichtung.

Und ebenso ist es auch mit allen anderen Einzelheiten der Bilder, die sich ja eng an die visionären Texte anschliessen oder eine sei es persönliche, sei es traditionell anerkannte Vision mit möglichster Genauigkeit wiedergeben wollen. Durch den tieferen Sinn solcher Darstellungen und vor allem durch ihren visionären Charakter werden all die scheinbar so überreichen Einzelheiten der Symbole, der Attribute und des *shōgon*-Schmuckes gleichsam durchscheinend und gewinnen trotz ihrer Fülle eine schwebende Leichtigkeit, die zu den merkwürdigsten Eindrücken gehört, die man von solchen Bildern empfängt; dass hier alles Materielle — das ja in reichstem Masse zur Vergegenwärtigung des Heiligen herangezogen werden muss — ins Visionäre gelöst und vergeistigt wird, darf als eine der grossartigsten Leistungen der buddhistischen Künstler bezeichnet werden.



Als Beispiel für die in diesem Kapitel behandelte Gestaltungsweise der buddhistischen Malerei sei etwa das berühmte Bild des Fugen-Bosatsu im Kaiserlichen Museum zu Tôkyô erwähnt, das eins der kostbarsten Werke aus der höchsten Blütezeit der buddhistischen Malerei Japans bildet und in dem die Grundelemente dieser Kunst: das Abstrakte, das Symbolische, das Dekorative und das Visionäre sich in innigster Weise verbinden. Diesem Bilde ist es gelungen, die dichterisch-visionäre Schilderung des Sûtra (Kan-Fugen-Bosatsu-Gyôh-kyô 觀普賢菩薩行法經⁹⁶) wirklich in malerische Erscheinung umzusetzen, ohne ihr den Duft des Poetischen und Wundersamen abzustreifen oder gar unwahrscheinlich und grotesk zu wirken: „Der sechszählige Elefant geht auf sieben Beinen⁹⁷, unter denen sieben Lotusblüten hervorspriessen; er ist

kekyô-Meditation (*hokke-sammai* 法華三昧) Versunkenen erscheint Fugen Bosatsu, der Beschützer dieser Lehre, in einer Vision (Hônen 203, 208; Darstellung im Hônen Shônin Eden, Rolle 7: E. Sh. XV 40).

⁹⁶ Hier nach Nippon Bijutsu Shiryô 日本美術資料 IV (Shôwa 16 = 1941) 63/64 zitiert, wo auch gute Abb. mit farbigem Detail.

⁹⁷ Dies freilich hat der Künstler nicht dargestellt und sich so mit

leuchtend weiss, und selbst die Himalaya-Schneegipfel können nicht mit ihm wetteifern. Auf seinem Kopfe trägt er drei heilige Gestalten (Inkarnationen), die eine mit einem Goldring, die andere mit einem Wunschkleinod, die dritte mit einem Diamantkeil (vajra). Auf seinem Rücken hat er einen goldenen Sattel mit siebenerlei Juwelen, worauf sich eine Säule mit vielen Edelsteinen erhebt, die eine reichgeschmückte Lotusblüte trägt. Darin sitzt Fugen-Bosatsu mit gekreuzten Beinen, an Körper weiss und mit Edelsteinen angetan, die eine Aureole von fünfzigfachem Licht ausstrahlen. Aus allen Poren seines Leibes ergiesst sich goldener Schein. Langsam-friedevoll dahinziehend, streut er einen Regen von Kostbarkeiten aus, den Gläubigen zum Heile."

So schweben diese höchsten Gestalten der buddhistischen Glaubenswelt, die Bosatsu und die Nyorai, als stille und tiefe Offenbarungen der Transzendenz vorüber, in sich ruhend und doch unsägliches Heil verströmend — die Nyorai ganz ins Absolute oder Nichts enthoben, den Blick nach innen gerichtet und nur durch ihr Sein wirkend, die Bosatsu in barmherziger Zuwendung zu den Heilsbedürftigen die Gnadenkraft der Nyorai aktiv vollziehend und doch selber schon aus allen Fesseln irdischen Handelns entrückt. Unendliche Kraft und Hoheit liegt in ihnen, äussert sich aber in zarter und liebereicher Güte, manchmal sogar in weicher Anmut — und gerade diese innerste Einheit von Kraft und Zartheit galt in Japan zu allen Zeiten als höchstes künstlerisches Ideal⁹⁸. Selbst die furchtbar-dämonischen Manifestationen des Ab-

souveräner Freiheit davor gehütet, ins Ungestalte zu verfallen — eine Vorsicht, die japanische Künstler überall walten liessen, wo es nur anging, auch manchmal gegen die Tradition.

⁹⁸ Seami — der ja tief vom Geiste des Buddhismus berührt war — formuliert diese Forderung im 3. und im 6. Kap. des Kadensho 花傳書 ganz klar (Uebersetzung von Shidehara und Whitehouse, Monumenta Nipponica IV/2, 1941, 236 und V/2, 1942, 200): "It is a mistake to understand a [Nô] performance lacking in tenderness as being strong and to criticize a weak performance as having grace". — "If you have mastered the principle of grace, you will also know by yourself what is strength". — Auf allen Gebieten japanischer Kunstübung, sei es Kalligraphie, Malerei oder Blumenstellen, sei es Kunstgewerbe, Gartenbau oder Architektur, gilt dies als eins der höchsten Gesetze; die Anmut wird oft sogar zu einer ausgesprochenen Eleganz, die aber bei allem Japanischen — wie es sich auch in Haltung und Gebaren der das echte Wesen des Volkes verkörpernden Menschen zeigt — stets eine von innerer Kraft getragene Strenge und Herbheit besitzt. Ein für japanisches Empfinden ungenügen-

soluten, die Myôô wie Fudô, Aizen usw., müssen nach japanischer Auffassung immer auch etwas Mildes, eine wenn auch noch so versteckte Güte und Anmut zeigen, in der ihr eigentliches Wesen hervorleuchtet. Ihre übermächtige Gewalt darf sich nicht ungehemmt entfesseln, sondern sie muss — nach ebenfalls typisch japanischer Anschauung — beherrscht bleiben, aber trotz ruhiger äusserer Haltung als potentielle Energie unter der Oberfläche zu spüren sein; erst verhältnismässig spät, aus dem Geist der Kamakurazeit heraus, kommen frei und wild bewegte, ungehemmt ausbrechende Fudôgestalten vor. Auch die Bosatsu und Nyorai, so sehr sie erfüllt sind von gewaltiger Heilsenergie und schöpferischer Gnadenkraft, sprechen sich doch nicht mit lauter Stimme und in mächtigem Handeln aus, sondern wirken durch „Nicht-Tun“, bewahren ihre aktiven Kräfte in sich oder lassen sie doch in gemilderter, für sterbliche Herzen ertragbarer Weise fühlbar werden — „gemässigten Glanzes dem Staube gesellt“, wie es häufig heisst. Anesaki hat das „expression in suppression“ genannt und als Wesenszug der klassischen buddhistischen Kunst bezeichnet⁹⁹; eine Gestalt wie Dainichi zeige keinen „Ausdruck“ in aktivem Sinne und offenbare doch eine Weisheitsfülle, die sich unerschöpflich verströmen könne. So besitzen diese das Absolute verkörpernden oder seine Emanationen bildenden, ins Leere entrückten und in meditativem Zustand jenseits von Bewusst und Unbewusst verharrenden oder ihre helfende Gnadenmacht in die Welt strahlenden Heilsgestalten bei aller anmutigen Schönheit, bei aller durch Symbole und klare Formen umschriebenen Bestimmtheit, bei aller hoheitsvollen und jenseitigen Grösse und Macht oft eine merkwürdige Indifferenz des Ausdrucks, in deren „Leere“ und Vieldeutigkeit aber alle Ausdrucksmöglichkeiten beschlossen liegen¹⁰⁰ — und so sind sie gerade in ihrem tiefen Schweigen unendlich beredt.

des Mass von Anmut und Eleganz erschwert vielen Schöpfungen europäischer und besonders deutscher Kunst eine verständnisvolle Aufnahme selbst bei ästhetisch geschulten Japanern erheblich.

⁹⁹ Anesaki, *Buddhist Art* 36 f., auch mit Beziehung auf ostasiatische Ausdrucksformen im allgemeinen. „Gemässigten Glanzes ...“: *wakô dôjin* 和光同塵, ursprünglich ein Wort aus dem Tao-tê-king.

¹⁰⁰ Besonders wird man dabei auch an das „Lächeln“ vieler Bosatsugestalten denken, das aber eigentlich kein Lächeln ist, sondern das Hervorstrahlen des Seins dieser Wesen — sofern man es überhaupt auf eine „Bedeutung“ festlegen will und darf. In weltlicher Sphäre entspricht ihm das aus einer lebensmetaphysischen Haltung stammende, gleichermassen unbestimmte und doch überwältigende Lächeln der Mona Lisa.

MALERISCHE MITTEL

Die Komposition buddhistischer Gemälde ist im allgemeinen äusserst einfach und es gibt nur wenige traditionelle Typen. Die Grundform ist, wie es dem Kultbild entspricht, die statuariesche Einzelfigur, sitzend oder stehend, die in Haltung, Gebärde, Attributen, ja auch in Sockel, Heiligenschein usw. prinzipiell das plastische Kultbild nachgestaltet; zwischen Plastik und Malerei besteht also kein allzu grosser Unterschied im Kompositorischen und das ästhetische Problem der Eigengesetzlichkeit beider Kunstgebiete, das Europa so stark beschäftigt hat, ist hier niemals hervorgetreten, schon weil die Frage der Wirklichkeitsdarstellung im europäischen Sinne ohne entscheidende Bedeutung war. Ebenso wie in der Plastik hat sich schon sehr früh die heilige Konfiguration herausgebildet: als einfachste Gruppe die zentrale Hauptfigur mit zwei seitlichen Begleitern, meist ein Nyorai mit zwei Bosatsu (*sanzon* 三尊); und auch wo mehr Figuren auftreten, bleibt ihre Zahl im allgemeinen doch beschränkt, ihre Ordnung einfach und leicht überschaubar; niemals sind so reiche und so kunstvoll durchgestaltete und „kontrapunktierte“ Kompositionsgefüge geschaffen worden wie etwa in der italienischen Renaissance-Malerei. Beliebt ist bei diesen relativ entwickelten Gruppen der sich nach vorne öffnende Figurenkreis um eine zentrale Hauptgestalt, wobei die wichtigen Nebenfiguren rechts und links wiederum stark hervortreten und die unbedeutenderen sich bescheiden im Hintergrund halten oder vorne ganz zur Seite treten (Beispiele in den Hōryūji-Wandgemälden). Stets sind es Gruppen von dogmatisch zusammengehörigen Heilsgestalten, deren Kombination so strengen Regeln unterliegt, dass man oft aus einer isolierten Einzelfigur bereits entnehmen kann, um welche Gruppe es sich handelt¹⁰¹. Grosse

¹⁰¹ Dies ist ein Hilfsmittel für die ikonographische Bestimmung der meist nicht eindeutigen, weil attributlosen und auch durch die *mudrā*

Figurenmassen kommen nur bei sehr wenigen Bildtypen vor, sind dann aber stets fein und überlegt gruppiert, bei grossem Reichtum äusserst klar und nach der religiösen Bedeutsamkeit der Figuren in sich gestuft: so z. B. beim predigenden Shaka, beim Amida-Paradies oder bei dem zum Empfang des Sterbenden mit seinem zahlreichen Bosatsu-Gefolge herbeischwebenden Amida, endlich auch bei gewissen Szenenbildern; aber diese sind ja ziemlich selten und auch wo sie vorkommen — etwa beim *nehan*-Thema — bieten sie, zu statischem Figurenkreise gerundet, eher das ruhige, verewigende Bild eines heiligen Augenblicks als die erzählende Darstellung eines Geschehens; für die letztere war ja das *emakimono* reserviert, wenn wir von Legendenszenen in Einzel- oder Serienbildern absehen.

Der Grundtypus der buddhistischen Komposition, die Einzelfigur oder die Gruppe aus einigen wenigen Figuren, ist also — in vollem Einklang mit dem Zweck dieser Kunst: das Absolute in seiner zeitlosen Gültigkeit zu offenbaren — von durchaus statischem Charakter und man hat nur selten und erst ziemlich spät den Versuch gemacht, die ruhige Zusammenordnung in ein Geschehen aufzulösen und zwischen den Einzelgestalten nicht nur einen geistigen, sondern auch einen Handlungs- und Bewegungszusammenhang zu schaffen¹⁰². Aber gerade in dem ruhigen und scheinbar unverbundenen Nebeneinanderstehen der Einzelgestalten wird ihre geistig-mystische Beziehung und höhere Einheit um so fühlbarer; zum flächig-schematischen Diagramm des *mandara* ist oft nur ein kleiner Schritt, ja manche Bilder sind ganz offenbare *mandara*-Konfigurationen, auch wenn sie nicht offiziell als solche bezeichnet sind. So ist die Komposition denn von dem rein geistigen Gesetz strengster Symmetrie beherrscht; die oft als bezeichnend für alle japanische oder gar ostasiatische Kunst angesehene Asymmetrie hat sich erst relativ spät zu entwickeln begonnen und besass für die ältere Kunst noch keine Gültigkeit, am wenigsten für die buddhistische. Die Mittelachse — auch für die

nicht immer klar gekennzeichneten Nyoraigestalten; stehen Kannon und Seishi neben einem Nyorai, so muss es sich um Amida handeln, sind es Monju und Fugen, so sehen wir Shaka vor uns.

¹⁰² Etwa beim *Tokai-Monju* 渡海文珠 (Beispiel im Kôdaiin 光台院), wo Monju auf seinem Löwen, auf Wolken schwebend, von den Begleitern übers Meer geleitet wird. Oder auf tieferem Niveau bei Kariteimo, wo die Kinder miteinander spielen und das Kleinste nach der von der Mutter gehaltenen Granatfrucht greift.

Tempelanlage so entscheidend wichtig — beherrscht jedes Bild mit Macht, und alle Nebenfiguren sind gleichmässig um diese von der Hauptfigur eingenommene Achse und über die Bildfläche verteilt. Ja nicht nur die Achse, sondern sogar der „absolute“ Mittelpunkt des Bildes, die Kreuzung seiner Längs- und seiner Querachse, ist häufig scharf betont und liegt gern in der Herzgegend oder der Leibesmitte der Hauptfigur¹⁰³.

Von entscheidender Bedeutung für das künstlerische Verständnis buddhistischer Kompositionen ist es, dass die Figur niemals als isolierter Körper erscheint und aufgefasst werden darf, sondern immer in engster und wesensnotwendiger Verbindung mit ihrem oft reich ausgestalteten Thronszitz (sei er nun ein Postament, ein Felsen, ein Tier, eine Lotusblüte), mit ihrem Heiligenschein und etwa auch mit ihrem zu Häupten schwebenden Baldachin. Nur im Ganzen sind diese Elemente recht zu würdigen, nur als Ganzes werden sie lebendig und alle Proportionen und Abstände sind auf diese Gesamtgestalt berechnet. Auch die plastische Kultfigur fügt sich ja erst mit ihrem Sockel, Heiligenschein und Baldachin, ja wesentlich durch sie, in den Tempelraum organisch ein.

Mit diesen Gesetzen der Komposition hängt die mit Vorliebe eingehaltene strenge Frontalität zusammen, die mindestens bei den zentralen Hauptfiguren die Regel ist. Die frontale Haltung ist die Haltung der Ruhe, der Majestät, des Heiligen — in sich geschlossen und vollendet, unbewegt und unnahbar, jenseits der Zeit und (da in die Fläche gebannt) auch jenseits des Raumes; aber diese ruhige Haltung ist doch tiefinnen voll von Bewegung und vermag zum Heile der Welt alle denkbaren Wunderkräfte aus-

¹⁰³ So z. B. überall in den Hōryūji-Wandgemälden und in sehr vielen anderen Bildern. Die Lage dieses Punktes schwankt zwischen der Mitte der Brust und dem Unterleib — bei in Meditationshaltung sitzenden Figuren dem Punkt, wo die Fussgelenke sich kreuzen; sehr oft liegt er etwas unterhalb des Nabels in dem für Körpergefühl und Seelenleben, für Meditation und alle Künste des Ostasiaten so wichtigen *tanden* 丹田 (vgl. R. Schinzinger, Jap. Philos. S. 8; auch Rousselle, Seelische Führung im lebenden Taoismus, Chinesisch-Deutscher Almanach 1931, S. 26 über drei *tanden*: auf der Stirn, im Herzen und — das „eigentliche“ — in der Leibesmitte); bisweilen ist diese Stelle durch die Mittelauffassung eines Schmuckgürtels markiert. Das Bildzentrum liegt oft auch in dem Attribut, das vor dem Leib, oder in den zur *mudrā* geknüpften Händen, die vor der Brust gehalten werden. Manchmal bezieht es sich nicht auf die ganze Bildfläche, sondern nur auf die Hauptfigur einschliesslich ihres Thrones und Baldachins, dann freilich genau.

zustrahlen, die in ihr kreisen. Wendungen des Körpers oder auch nur des Kopfes sind zwar häufig, begegnen aber vorzugsweise bei Nebenfiguren, oder bei Hauptfiguren dann, wenn sie einer Stufe unterhalb des Nyorai angehören — wie denn überhaupt eine Bewegung, d. h. ein Hinausgreifen und Hineinragen in den Raum und zugleich auch ein Eintreten in den Strom der Zeit nur auf diesen Stufen erfolgt, zu allererst beim Bosatsu, in dessen Gnadenwirken ja die potentielle Bewegungskraft des Nyorai gewissermaßen aktualisiert wird. Häufig findet sich eine Wendung ins Dreiviertelprofil nach rechts oder nach links, die sich aber wohl nicht nur aus der „räumlicheren“ Erscheinungsform dieser Gestalten erklärt, sondern auch aus rein kompositorischen Gründen: die Bosatsufiguren haben sich weithin als Seiten- und Begleitfiguren (*kyôji* 脇侍, *wakishi* 脇士 oder *wakidachi* 脇立) von zentralen Nyoraigestalten, deren „Emanationen“ sie ja sind, entwickelt und wenden sich diesen gern von rechts und links her zu, wodurch sich die Gruppe auch fest um die Mitte schliesst¹⁰⁴. Diese leicht zur Seite gewendete Haltung wurde dann wohl auf Einzelbilder von Bosatsu übertragen, soweit es sich nicht auch bei solchen Werken um ursprüngliche, heute nur noch isoliert erhaltene Flügelbilder von Triptychen handelt, bei denen die Wendung zur Mitte, zum Nyorai hin, dem allgemeinen Schema entspräche. Es gab aber auch Vorschriften in den ikonographischen Regelbüchern (*gazô-giki*, s. S. 52), wonach bestimmte Gestalten den Kopf nach bestimmten Himmelsrichtungen zu wenden haben, was auf Gemälden durch rechts oder links bezeichnet werden konnte; dass Amida auf *raigô*-Bildern fast ausnahmslos von links her erscheint, dürfte gleichfalls die Himmelsrichtung, hier den Westen andeuten¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Auch wo sie frontal stehen — wie etwa, um ein naheliegendes Beispiel aus der Plastik zu nehmen, wo dies häufiger vorkommt: in der Yakushi-Trinität des Yakushiji — ist doch durch die Körperbiegung und Kopfneigung eine Hinwendung zur Mitte spürbar. Oder durch spiegelbildliche Anordnung der Hände, Gewandpartien usw. wird auch bei absolut frontaler Haltung der Seitenfiguren ein „Gefälle“ zur Mitte hin erzielt, wie z. B. bei der Amidatrinität des Tachibana-Schreins im Hôryûji (äußere Hände der Bosatsu erhoben, innere Hände tiefer gehalten). Bei der Shaka-Trinität des Hôryûji findet sich noch nichts dergleichen.

¹⁰⁵ Freilich spielen da auch gewisse Richtungsgefühle des rechts-händig orientierten Menschen, ja „unterste Gründe unserer sinnlichen Natur“ mit hinein; die Diagonale von links nach rechts empfinden wir als entscheidend für die Bildbewegung, die von rechts nach links jedoch geht uns „gegen den Strich“; was rechts im Bilde liegt, hat den stärkeren Ak-

Die leichte Wendung der Bosatsu drückt aber zugleich auch das gnadenvolle Sich-Herabneigen zum Gläubigen aus, das dem Wesen dieser Heilsgestalten entspricht und das sie grundsätzlich vom Nyorai — mit Ausnahme des Amida in der voll entwickelten Jōdo-Kunst — unterscheidet.

Je tiefer wir auf der Stufenleiter der Existenz herabsteigen, desto lockerer wird die Komposition, desto mehr treten auch wirkliche Bewegungen auf; die Kämpfergestalten der Shitennō, Niō und Jūni-shinshō 十二神將 (zwölf Götter-Heerführer, Begleiter des Yakushi-Nyorai) bezeugen das am deutlichsten, wie denn überhaupt die lebhaftere Bewegung zunächst vor allem den unteren, ja den dämonischen Sphären anzugehören und von da aus allmählich immer höhere Stufen zu erobern scheint, endlich sogar die Nyorai. Freilich sind die expressiv-dynamischen Figuren oft mehr in einer wilden Pose erstarrt als wirklich in Raum und Zeit bewegt, und auch die auf hoher Stufe stehenden Myōō zeigen sich zwar voll von stärkster innerer Spannung, nicht aber in äusserer Bewegung, ausser auf ziemlich später Entwicklungsstufe. Das Sein triumphiert auch hier über das Werden, das Ewige über das Transitorische — oder vielmehr schliesst es in sich ein — und in Abwandlung jenes Wortes "expression in suppression" könnte man hier von Bewegung in Ruhe sprechen. Wie stark das Statische ist, zeigt sich z. B. daran, dass selbst wo in den Texten ausdrücklich von einem „Dahinziehen“ die Rede ist wie an der erwähnten Stelle über Fugen-Bosatsu, im Bilde doch kaum etwas von Bewegung zu spüren ist. Immerhin hat die östliche Kunst schon auf entwicklungsgeschichtlich viel jüngeren Stufen als die europäische die stark bewegte Figur herausgebildet und sehr früh bereits steht die dynamische Gestalt neben der statischen, wenn sie auch weniger betont ist; dies Nebeneinander hat seinen Grund vorzugsweise in der

zent und einen besonderen Stimmungswert, dort wird „gewissermassen das letzte Wort gesprochen“, dorthin zielt meist die innere Dynamik der Komposition; die linke Seite hat dagegen den Charakter einer Einleitung. (Heinrich Wölfflin, Ueber das Rechts und Links im Bilde. In: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, S. 82 ff., dazu auch S. 90 ff.) Dies Gesetz gilt, scheint es, auch für Ostasien, obwohl es hier durch die Linksläufigkeit der Schrift (doch nicht des einzelnen Schriftzeichens!) und der damit zusammenhängenden *emakimono*-Technik modifiziert wird; trotzdem findet man es bei einer Ueberprüfung zahlreicher Bilder in der Mehrzahl der Fälle bestätigt, selbst wo die im Osten sehr beliebte Linkswendung einer Figur die Rechts-Tendenz zu durchkreuzen scheint.

Existenzstufung, die dem Tieferen eine freiere Bewegung erlaubt, dem Höheren aber hieratische Ruhe gebietet. Dem entspricht eine Polarität von vergleichsweise realistischer Lebensnähe und strenger, hoher Stilisierung, zwischen denen sich aber eine reich abgestufte Skala mit vielen Mittelgliedern aufbaut¹⁰⁶.

Echte Bewegung erscheint in der Malerei erst gegen Ende der Heian- und vor allem in der Kamakurazeit, als die Kunst überhaupt begann, realistischer und subjektivistischer zu werden und als auch im Religiösen an Stelle der nur durch objektive Kult-handlung oder Meditationsverwandlung zu überbrückenden Distanz zwischen dem Gläubigen und den transzendenten Heilsgestalten eine vertrauensvolle Hingabe auf der einen Seite und ein gnadenreiches Sich-Neigen auf der anderen, also ein von dem subjektiven Heilserleben und Glaubenseifer bestimmtes Zueinanderstreben trat. Daher erscheint die raumzeitlich sich freier entfaltende, bewegtere, gelockerte Komposition¹⁰⁷ zuerst in den *Amida-raigô*-Bildern, wo sie ja schon durch das Sujet geboten war, und man kann die Steigerung der Bewegung hier von Schritt zu Schritt verfolgen. Zunächst (etwa in dem *Kôyasan*-Bild) ist die Haltung Amidas noch frontal und die Bosatsu schweben gleichmässig verteilt und in einer nur leise verschobenen, fast völlig symmetrischen Ordnung zu beiden Seiten heran; dann wird die Komposition asymmetrisch und es tritt eine Diagonalbewegung von oben und hinten nach vorne und unten auf, die sich allmählich auch im Tempo steigert: vom langsam-feierlichen Herbeischweben zu dem stürmischen Niederfahren der Amida-Schar auf dem Bilde des Chion-in 智恩院 (das deshalb *haya-raigô* 早來迎 genannt wird). Ein wichtiges und jetzt in seinem vollen Wert entdecktes bewegungschaffendes Darstellungsmittel sind die Wolken, auf denen die heiligen Gestalten

¹⁰⁶ Dazu vgl. die Analyse der *Kako-genzai-inga-kyô*-Rolle in dem in Anm. 18 erwähnten Aufsatz, besonders S. 21, 22–24, wo diese Zwiegesichtigkeit der buddhistischen Kunst auch im sakralen *emakimono* aufgezeigt ist. — Eins der frühesten und glänzendsten Beispiele schwebender Bewegung bietet das Kichijôten-Gemälde des Yakushiji — nicht zufällig ein Bild einer Göttin, d. h. eines noch unterhalb des Bosatsu stehenden Wesens.

¹⁰⁷ Das zeitliche Element spielt ja schon früh im *emakimono* eine entscheidende Rolle, wo es von einem langsamen Sich-losringen aus der zeitlosen Statik — klar zu beobachten an dem *Kako-genzai-inga-kyô* — bis zu freier und virtuosester Entfaltung sich steigert. Dass die gleichzeitige ältere Kultmalerei, auch wo es nahegelegen hätte, so wenig Gebrauch davon macht, ist also wohlüberlegte Absicht.

niederschweben und die zugleich den visionären Charakter der Darstellung verstärken. Die Bewegung greift auf alle Dinge über: die Gewänder, besonders der Bosatsu, flattern nach rückwärts und selbst bei den Lotusblüten, von denen die Hauptfiguren getragen werden, biegen sich die Blütenblätter im Luftzug nach hinten (Bild des Kombuin 興福院). Neben diesen stark dynamischen, besonders reizvollen Kompositionen hält sich freilich immer noch die ruhige frontale Erscheinung der Amida-Trinität, besonders bei den so feierlich-mystischen *yamagoshi-raigô*-Bildern (Zenrinji 禪林寺, Konkaikômyôji 金戒光明寺). Dafür aber dringt die Diagonalbewegung nun auch in das Einzelbild des Amida ein, das ihn entgegen der bei Nyorai-Bildern stets festgehaltenen Gepflogenheit nicht mehr statuarisch-frontal, sondern in einer Dreiviertelwendung zeigt, wie er auf den ihn gläubig anrufenden Frommen gnadenvoll zuschreitet. Dabei ruhen seine Füße auf je einer Lotusblüte — ein zusätzliches Symbol für das Schreiten; der Gedanke ist dabei, dass bei jedem Schritt eines Erleuchteten eine Lotusblüte emporsprießt. Schon die Standfigur an sich hat einen „aktiveren“ Charakter als die Sitzfigur, und es ist bezeichnend, dass Standfiguren unter den plastischen Kultbildern ganz überwiegend bei den Bosatsu vorkommen, seltener dagegen bei den Nyorai; mit der Sitzfigur ist es umgekehrt. Diejenigen Nyorai, die überhaupt stehend erscheinen, sind Shaka — d. h. die irdische Erscheinungsform (*ôjin*) des absoluten Buddha, also vergleichsweise phänomenal und aktiv —, Yakushi, der als spezifischer Nothelfer (bei Krankheiten) eine Sonderstellung hat, und Amida, der sein Gelübde erfüllende, tatkräftige Erlöser; Dainichi dagegen, der in radikalem Sinne absolute Buddha, erscheint grundsätzlich nie in stehender Haltung¹⁰⁸. In der Malerei liegen die Dinge ganz ähnlich. Die Bosatsugestalten, von Anfang an weniger streng gebunden, werden gleichfalls immer freier in ihrer Bewegung — Jizô z. B. wendet sich nun in ähnlicher Haltung schreitend dem Gläubigen zu wie Amida — und auch den Myôô werden die Bande gelöst, sodass etwa Fudô samt seinen Begleitern in rasendem Laufe, von einer heftig hinter ihm herlodernden Flammenwolke umgeben dahinstürmen kann (Sammlung Inoue). Auch reichere Konfigurationen, wie die alte, ursprünglich so feierliche Kreisordnung um die Hauptfigur, lockern sich und verschieben sich zu asymmetrischen, diagonal durch den Bildraum ziehenden Gruppen (Fugen mit zehn Rasetsu-Dämoninnen 普賢十羅刹女, Jôninji 常忍寺; Tokai-Monju, s. o. Anm. 102); dabei

¹⁰⁸ Vgl. das Verzeichnis bei Fujikake (s. Anm. 13) S. 507 ff.

steht aber die Hauptgestalt immer noch streng in der Mittelachse und es fehlt auch nicht an symmetrisch-frontalen Randfiguren alten Stils, wodurch das Ganze doch wieder in ein flächiges und ruhiges Sein gebannt wird. Dieses schlägt, wie wir an mancherlei Beispielen sahen, mit grösster Beharrungsmacht auch da noch durch, wo schon eine allgemeine Neigung zur Auflösung in die Bewegung, ins Werden herrscht; die neuartigen Kompositionen sind denn auch nie allgemein in Gebrauch gekommen und die Tradition der alten, streng frontalen Gestalt oder Gruppe blieb neben ihnen bis zuletzt in Geltung.

Diese typische buddhistische Komposition entfaltet sich meistens ganz in der Fläche, ist also unräumlich, und insofern das Im-Raum-Stehen und In-den-Raum-Greifen ein Dasein in der Welt der Wirklichkeit und Erscheinung bedeutet, ist sie darin wie in so vielem Anderen auch unrealistisch. Aber die Gestalten stehen nicht — wie die der primitiven Kunstschöpfungen — „diesseits“ des Raumes in einer „noch“ zweidimensionalen Welt, sondern schon jenseits der Alternative von Fläche und Raum: weder in der Zwei- noch in der Dreidimensionalität, sondern in einer „Ortlosigkeit“ — die ihnen zugleich auch Zeitlosigkeit verleiht, insofern sie aus dem Zeitstrom enthoben sind in ein „ewiges Nun“, das Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in sich einschliesst¹⁰⁹ ebenso wie jene Ortlosigkeit alle Dimensionen — und so ruhen sie in dem unendlichen Hintergrund der bestimmungslosen Leere, aus der sie in vergeistigter Erhabenheit feierlich hervorleuchten, ohne aber in das Hiesige ganz einzutreten. Die buddhistische Malerei hat es daher — von wenigen Ausnahmen abgesehen — verschmäht, von den Errungenschaften der Raumdarstellung, die zwischen Han- und Tang-Zeit gewonnen wurden, Gebrauch zu machen. So wird fast ausnahmslos ein dunkler Bildgrund verwendet, und wo ein irgendwie bestimmter Hintergrund erscheint, ist es etwas wie der Paradiesesraum des Reinen Landes mit seinen den Bildraum rasch abschliessenden Palastkulissen und seiner auf die Mittelachse zulaufenden, alles in einen umschriebenen, aber imaginären Raum zusammenfügenden Perspektive, die übrigens fast ausnahmslos nur in derartigen visionären Räumen vorkommt. Sehr charakteri-

¹⁰⁹ D. T. Suzuki, Essays III 58 f.; vgl. die Gedanken des Gegenwartsphilosophen Nishida über den Raum und namentlich die Zeit (mit dem Kernbegriff des *eien no ima* 永遠の今): Schinzinger (s. Anm. 51) S. 33 ff.; ders., Die Zeit in Nishidas Philosophie, in der in Vorbereitung befindlichen Festschrift des Deutschen Forschungsinstituts Kyôto 1944.

stisch auch, dass der *yamagoshi-Amida* gewöhnlich nicht vor oder zwischen den Bergen erscheint, sondern hinter ihnen, jenseits alles Hiesigen. Eine Wendung aus der reinen und raumlosen Frontalität nach vorn, in den Raum hinein und demgemäss auch das Stehen vor einem konkreten Hintergrund begegnet erst bei Gestalten der Bosatsu-Stufe oder tieferer Sphären (etwa bei Kannon am Meer in einer Felsenlandschaft und derartigen Bildern), aber auch hier bleibt es auffällig selten und unbetont; in jedem Falle ist es so, dass die Gestalten nicht von unserem Welt- und Existenzraum her ins Raumlose oder in einen übersinnlichen Raum eintreten oder erhoben werden, sondern umgekehrt von dort hier auf uns zu und in das Vordergründige des Erscheinungsdaseins hereinschweben, ohne sich doch jemals ganz von ihrem grundlosen Grunde zu lösen.



Der Räumlichkeit in der Komposition entspricht die Modellierung und Schattierung in der Darstellung der einzelnen Gestalten und Gegenstände. Bekanntlich verzichtet die gesamte ostasiatische Malerei bis zu ihrer Beeinflussung durch westliche Kunst und Wissenschaft im 16. bis 18. Jahrhundert auf Schlag Schatten und Körperschatten im europäischen Sinne; doch wäre es falsch, daraus auf eine völlige Flächigkeit zu schliessen. Nicht nur in der reich schattierenden und tönenden Tuschmalerei, sondern auch in der älteren Figuren- und Landschaftsmalerei wurde durchaus auf das Problem der körperlichen Rundung, des Hellen und Dunklen, ja auch der Ueberlagerung verschiedener Schichten und des Durchscheinens tieferliegender Partien durch Schleier usw. geachtet — in völligem Einklang mit dem, was vorhin über die Zweidimensionalität gesagt wurde: dass sie nicht vor und unterhalb der Beherrschung des Räumlichen stehe, sondern jenseits davon; so wird auch die Modellierung keineswegs ängstlich gemieden, geschweige denn nicht beherrscht, aber sie ist unbetont, ohne irdische Schwere und gleichsam ohne Luftverdrängung: der Raum oder besser das Raumlose geht durch Körper und Dinge hindurch und macht sie leicht, klar und transparent, sodass sie einander durchdringen können¹¹⁰.

¹¹⁰ Die Transparenz und Leichtigkeit ist ja auch ein Kennzeichen ostasiatischer Landschaftsmalerei, das sich aber durchaus mit grosser Kraft von Linie und Tuschtechnik verträgt. Hier liegt einer der tieferen Gründe für jene S. 73 besprochene Einheit von Grazie und Kraft.

Um dies zu erreichen, wird nicht nach den wirklichen Beleuchtungsverhältnissen schattiert, sondern nach rein künstlerischen Gesichtspunkten — wenn man will: in „dekorativer“ oder „schematischer“ Weise. Eine in der älteren Malerei sehr häufige Methode¹¹¹ besteht darin, Körperformen und vor allem Gewandpartien so zu schattieren, dass jede einzelne Falte nach ihrem „Kamm“ hin dunkler wird und die Helligkeit nach innen hin liegt, wo die Falte unter der sie mit ihrem dunklen Kamm überschneidenden Nachbarfalte hervorkommt, wo also eigentlich, d. h. für das realistisch blickende Auge, die grösste Dunkelheit läge. So ergibt sich eine streifige Schattierung, die jede wirklichkeitsgemässe Schwere und Körperfülle meidet, ohne doch gänzlich unplastisch zu erscheinen; sehr bezeichnend, dass die plastische Rundung bei Falten und dergleichen vielfach durch Weiss-Höhung auf farbigem Grunde, nicht durch Verdunkelung der beschatteten Partien erzielt wird. Wo es künstlerisch notwendig erscheint, wird auch das umgekehrte Verfahren angewendet, d. h. es wird nach dem Faltenkamm hin vom Dunkeln ins Helle gearbeitet¹¹² — stets aber in einer nicht-realistischen, schematisch-ornamentalen Weise, die dem Ganzen eine grosse künstlerische Einheitlichkeit gibt: es bleibt ohne fesselnden Bezug auf die wirkliche Erscheinung und beruht ganz in sich und seiner geistig-formalen Welt — wie man denn bei dieser Malerei überhaupt von einem Triumph der Eigengesetzlichkeit des Künstlerischen sprechen darf.

Neben dieser „schematischen“ Schattierung gibt es freilich auch ein realistischeres, rundendes Modellieren durch zart abstufen-

¹¹¹ Vgl. O. Fischer, Die Grundlagen der ostasiatischen Malerei, Sinica VI, 1931, 191 f.

¹¹² Beide durchaus systematisch und ohne eigentlich illusionistische Absicht durchgeführten Schattierungsmethoden spielen auch in der älteren Landschaftsmalerei (besonders Chinas) bei den hintereinandergereihten Bergkonturen eine grosse Rolle; gerade auch die erste Art, wo also jeweils auf einen dunklen Bergrand eine dahinter- und darüberliegende Partie folgt, die unten hell und wiederum nach oben hin schattiert ist, bildet eins ihrer wichtigsten Kennzeichen. Es entsteht so der Eindruck, dass die Masse der Berge ihre Schwere verloren hat und dass hinter jedem Gipfel oder Kamm ein leichter Nebelschleier liegt, aus dem der nächste auftaucht — oder ist die Beobachtung solcher in Ostasien häufiger Naturphänomene umgekehrt der Anlass zur Ausbildung dieser Technik geworden? Bei der ebenfalls ungemein beliebten zweiten Methode sieht es oft aus, als seien die Bergkämme beschneit und stünden vor dunklen, sich nach oben auflichtenden Wänden und Hängen.

de Dunkeltönung, doch das bleibt verhältnismässig selten und scheint im wesentlichen auf nackte Körperteile beschränkt zu sein; auch dann aber ist es so leicht, dass keine volle Körperschwere und -plastik entsteht. Bei Felspartien und Aehnlichem finden wir oft eine locker hingestrichene Schattierung, die gleichfalls nur andeutet und jede Konkurrenz mit optischen Wirklichkeitseindrücken meidet, trotzdem aber — wie die gesamte Schattierungsweise dieser Malerei — innerlich glaubhaft wirkt, und zwar wiederum deshalb, weil sie nicht vor und unter der Schwelle wirklichkeitsgemässer Darstellung steht, sondern jenseits davon; sie kann sie je nachdem verleugnen oder bejahen oder auch beides in einem, und daher in freier, souveräner Gestaltung etwas geben, was uns an Wirkliches erinnert, ja uns den Sinn des Wirklichen aufschliesst, zugleich aber weit jenseits davon steht und in seinem tiefsten Grunde keinen Anteil daran hat.

Wendet sich die buddhistische Kunst grundsätzlich nach zwei Seiten, indem sie beide einschliesst, so hat auch die Schattierung der Bilder ihren doppelten Sinn: einerseits soll sie eine für irdische Augen eindrucksvolle Anschauung der Heilsgestalten geben, indem sie ihnen eine gewisse Körperlichkeit verleiht — das gelingt ihr durch die erwähnten Methoden —, auf der anderen Seite aber soll diese Körperlichkeit entkörperert werden, transparent bleiben und visionären Charakter bekommen. In überaus genialer Weise hat die ostasiatische Malerei nun eine besondere Technik entwickelt, die vor allem dieser zweiten Absicht dient: die sog. umgekehrte Schattierung (*kaeriguma* 返暈¹¹³), bei der die Form von innen nach aussen, zum Kontur hin, aufgehellt wird, also umgekehrt wie bei normaler Schattierung und im Gegensatz zum Augenschein. Und zwar erstreckt sich die *kaeriguma*-Technik nicht etwa nur auf den Körper und das Gewand — das dank dieser Behandlung oft wie ein leichter Schleier wirkt und manchmal gerade an den normalerweise im tiefsten Dunkel liegenden Stellen aufgehellt ist —, sondern auch auf den Heiligenschein (*kôhai* 光背 oder *gokô* 後光), auf die Blätter der Lotusblüten, die den Thron der Gestalten bilden und bei denen häufig jedes Blatt in seiner unteren Hälfte hell und nach der Spitze zu schattiert ist, und endlich auf die Wolken, von denen sie getragen werden; jene Faltenmodellierung mit Auf-

¹¹³ 暈 hier ausnahmsweise *kuma* gelesen (sonst *bokashi* oder *kasa*); *kuma* sonst 隈 geschrieben. Beides heisst Schattierung, doch mit gewissen technischen Unterschieden. — *Kasa* 暈 bedeutet eigentlich Hof (der Sonne, des Mondes). Das passt ausgezeichnet für die Eigenart dieser Schattierung.

lichtung zum Kamm hin beruht im Grunde ebenfalls auf der *kaeriguma*-Technik. Durch diese Schattierung wird nicht nur eine Entwirklichung und Entschwerung und auch eine wunderbare Weichheit und Zartheit der Formen und Farben erreicht, sondern die Gestalten scheinen vor allem von einem inneren Leuchten erfüllt zu sein, das geheimnisvoll durch ihre körperliche Hülle und von ihrer gesamten Sphäre ausstrahlt — ganz im Sinne der heiligen Texte, wo so oft von dem Glanz der Buddhas und Bôdhisattvas die Rede ist, der aus allen Poren ihres Leibes hervorbricht und alle Welten erleuchtet. Diese Aura des Buddhalichtes ist es, die vielleicht am meisten zu dem visionären Charakter der buddhistischen Gestalten beiträgt.

Die auf visionäre und mystische Transparenz zielende Schattierungs- oder besser Auflichtungsweise der buddhistischen Malerei ist aber nicht nur vom religiösen Erleben und Schauen und von künstlerischen Gesichtspunkten bestimmt, sondern hat auch ihre streng philosophische Grundlage, die vor allem von der Këgon-Lehre formuliert worden ist. Deren Kernbegriff ist die allgemeine gegenseitige Durchdringung aller Erscheinungsdinge sowie auch des phänomenalen und des noumenalen Aspekts der Welt, die sich nur solange voneinander zu unterscheiden scheinen, als wir noch nicht auf die Bôdhisattva-Ebene gelangt sind. Vorgestellt und dichterisch geschildert wird diese auf allgemeiner Durchdringung beruhende Transzendenz als eine von unermesslichem Lichtglanz und unfassbarer Schmuckherrlichkeit erfüllte Ueberwelt, die eine Lichtwelt sein muss deshalb, weil nur Lichtstrahlen einander durchdringen können ohne sich zu verdrängen oder zu überschatten. Durch diese Schattenlosigkeit wird die Trennung in Einzeldinge überwunden und — bei aller Aufrechterhaltung ihrer Individualität und Ordnung! — eine allgemeine Transparenz und Durchdringung erreicht, die zugleich auch eine Raumlosigkeit mit sich bringt, da ja der reale Raum nur auf dem getrennten Nebeneinander der Dinge beruht, bei ihrer Durchdringung aber aufgehoben wird¹¹⁴. Diese schattenlos leuchtende Welt des Dharma (dharma-dhātu), die nicht als philosophische Abstraktion oder als Symbol, sondern als konkrete religiöse Erfahrung zu verstehen ist, lässt sich in künstlerischer Darstellung, sofern man nicht die Me-

¹¹⁴ D. T. Suzuki, Essays III 59 f., 78; vgl. zur Këgonlehre weiterhin: 93, 108, 121, 127 und sonst. Den Begriff *enyū* (-muge) 圓融 (無礙) = „vollkommene Durchdringung (ohne Hindernis)“ gibt S. mit „universal interpenetration“ oder „general fusion“ wieder.

thoden des Pleinairismus verwenden will, nun tatsächlich kaum anders anschaulich machen, als die buddhistischen Maler es durch ihre *kaeriguma*-Technik und die Strahlensaura versucht haben, durch welche alle räumlich-dingliche Festigkeit, Schwere und In-sich-Verschlossenheit aufgelöst und durchsichtig gemacht wird, ohne jedoch in einer völligen Verschmelzung (die zur Formlosigkeit und absoluten Identität, nicht aber zu einer „Durchdringung“ führen würde) zu zerfließen. Auch hierbei wie bei so vielem Anderen zeigt sich deutlich, wie eng alle formalen Eigentümlichkeiten dieser Kunst mit der buddhistischen Weltanschauung zusammenhängen und was für einen unmittelbaren und genauen Ausdruck dieser Lehre die buddhistische Malerei geschaffen hat.



Auch die Linie sorgt dafür, dass die buddhistischen Gestalten nicht zu nahe in unsere greifbar-reale und doch so illusionäre Welt hineingeraten, in der die Dinge sich für das gewöhnliche Auge verdrängen und verdunkeln, denn sie ist im allgemeinen denkbar leicht und zart, oft geradezu unkörperlich und substanzlos. Und man darf sagen, dass sich vor allem auch in dem eigenartigen Charakter ihrer Linie das — in dem erläuterten Sinne verstandene — Abstrakte dieser Malerei ausspricht. Wohl geben auch die Konturen oft mit grossem Feingefühl für die sichtbare Form eine gewisse Körperlichkeit — ein Arm etwa erscheint allein durch die Umrissführung rund und lebensvoll —, aber Hand in Hand damit geht das Bestreben, die Linie zu entsinnlichen, sie nicht zu einem im Dienste realistischer Darstellung stehenden Mittel für die Erfassung der dinglichen Substanz, also gleichsam für die Mitteilung von Tatsachen zu machen, sondern ihr eine künstlerische Eigengesetzlichkeit zu wahren und mit ihrer Hilfe eine geistige Schau zum Ausdruck zu bringen, indem das Ewige in reine Form gebannt wird. Eine Schau freilich, die nicht erscheinungsfremd ist — dann müsste sie bildlos bleiben oder zum abstrakten Symbol greifen —, sondern die sichtbare Form anerkennt und benutzt, wenn auch nur in äusserster Sublimierung und ohne ihr zu verfallen. Es ist ein Wunder an unsagbar reiner und geistiger Form, was wir in diesen Bildern sehen, eine Linienkunst von so ungeheurer Feinfühligkeit, dass sie jenen Grad von fast wehmütig stimmender Genauigkeit und Vollkommenheit erreicht, der ganz nahe vor der Auflösung der Form überhaupt und vor dem Umschlagen ins Formlos-Absolute steht. Und es ist mehr als ein Vergleich, wenn wir von der reinen Musikalität dieser Linien sprechen: denn es

sind Melodien, die auch ohne Bezug auf einen formulierbaren „Inhalt“ als schöne und reine Kurven in der Sphäre geistiger Schau und übergegenständlichen Gefühls verlaufen, doch aber mit der vollen Gegenwartsmacht ihres sinnennahen Formzaubers wirken und durch ihre vergeistigte Unmittelbarkeit viel tiefer zum letzten Sinn führen als alle Ideendeutung oder aller noch so sichere Wirklichkeitsgriff es vermöchte.

So liegt, scheint uns, im buddhistischen Gemälde gerade auf der Linie entscheidendes Gewicht, obwohl sie vielfach so leicht, so zurückhaltend und unbetont erscheint. Denn auch sie besitzt jene unendlich sinnschwere und stumm-beredte „Ausdruckslosigkeit“, die alle buddhistischen Gestalten der höchsten Stufen charakterisiert; sie ist stets von durchsichtiger Klarheit und stiller Anmut, zugleich aber von einer aus ihrer genauen und reinen Bestimmtheit stammenden Kraft, sodass sie sich dem Beschauer mit erstaunlichem Nachdruck einprägt; und wie etwa eine Gewandkurve oder der Umriss einer Schulter, eines Armes und einer Hand dahinfließt, das ist bei aller stillen Selbstverständlichkeit von so grossem Gewicht, dass das Verständnis dieser ganzen Kunst zum guten Teile von der richtigen Auffassung der Linien abhängt. Einem Betrachter ohne Liniengefühl bleibt sie stumm.

Die Linie ist auch das eigentlich organisierende Element des ganzen Bildgefüges. Die einzelnen Glieder der Komposition hängen weniger durch einen gemeinsamen Bewegungsstrom oder eine enge Gruppenverschränkung zusammen als durch ein äusserst fein entwickeltes Spiel von Linien, das auch über leere Zwischenräume hinweg von Figur zu Figur oder etwa von der Einzelgestalt zu ihrem Thronszitz hinübergreift und alle Teile zu einem von vielfältigen Kraftströmen durchflossenen Zusammenklang führt, wobei sich dies Liniengefüge aber durchaus in der Fläche ausbreitet und sie umschreibt, ohne die Tiefe zu greifen und aufzuschliessen. Auch innerhalb der einzelnen Figur vollzieht sich eine überaus reiche Verschränkung von Linien, namentlich am Gewand; das Gewand wiederum ist nicht eigentlich durch seinen Sachbezug und plastischen Zusammenhang mit dem Körper verbunden, sondern vorzugsweise durch den Fluss und das Gefüge der Linien; und endlich schliesst der stets aufs feinste abgewogene Umriss des Heiligscheins — und unten etwa auch der tragenden Schale der Lotusblüte — die ganze Gestalt zu letzter Rundung und Vollendung umschreibend zusammen, lässt sie aber zugleich ins Unendliche, Unumschreibbare verstrahlen. Und dies ist weiterhin bezeichnend: die Linie ist zwar ungemein streng und genau und

mit äusserster Empfindlichkeit bestimmt, aber sie beenzt nicht, schränkt die Form nicht in ihren Bezirk tyrannisch ein und grenzt sie nicht von anderen Formen oder vom Formlosen, vom unendlichen Raume eifersüchtig ab; sie ist stets „offen“ und lässt sich gern überströmen von dem, was über sie selbst und über alle Begrenzung hinausgeht; sie leistet ein Aeusserstes an Form, aber sie tut es mit Bescheidenheit und im Bewusstsein ihrer Vorläufigkeit und Hinfälligkeit. Und in all dem ist sie echt buddhistisch.

Zugleich aber ist diese hohe Bedeutung der Linie auch eine allgemein-ostasiatische Eigenart — stellt sie doch in diesem Kunstkreis das hauptsächlichste und sprechendste malerische Mittel dar; die Tuschtönung tritt dann später neben sie, ohne sie zu entwerten, und die Farbe nimmt bei aller Wichtigkeit doch neben der Linie den zweiten Platz ein. Ganz besonders gilt das für Japan; der Japaner hat im Gegensatz zu dem vergleichsweise mehr in Massen und Flächen, mehr „kubisch“ und plastisch-räumlich sehenden Chinesen ein ungemein empfindliches Liniengefühl. Und in Japan war es auch, wo die ostasiatische Neigung, die Linie dekorativ zu verwerten, sich am stärksten auswirkte und ihre höchsten Triumphe feierte; wie die japanische und in geringerem Grade die übrige ostasiatische Kunst es verstand, eine Form zugleich mit ihrem sachlichen und ideellen Sinn auch als reine Schmuckform, als edles und vergeistigtes Ornament erscheinen zu lassen, ohne doch dem einen durch das andere Eintrag zu tun, ist eins ihrer grossen künstlerischen Geheimnisse. Erreicht oder wenigstens gefördert wird diese dekorative Funktion der Linie durch eine weitgehende Schematisierung, besonders auch in der buddhistischen Malerei: feststehende, ein für alle Mal formulierte Linienmotive — Liniensymbole könnte man ebensogut sagen — kehren immer wieder und werden jeweils nur mehr oder weniger variiert; welche Gefahren diese Typisierung in sich birgt, welche Hilfe sie aber dem Künstler auch bietet, wurde schon gesagt. So sind — neben schematisch geprägten Einzelformen für Hände, Augen, Gewandpartien usw. — gewisse Linientypen für die verschiedenen Wesensstufen herausgebildet worden, und man kann, *cum grano salis*, oft bereits aus dem Liniencharakter eines Teilstücks erkennen, was für eine Gestalt man vor sich hat: ob einen Nyorai mit seiner völlig abgekühlten, bis ins Letzte beruhigten und entstofflichten Linie, ob einen Bosatsu mit seinem belebteren, schmiegsamen und gnadenreich überredenden Linienfall, einen Myôô mit seiner dynamisch erregten, flackernden, vielfach auch angespannten, ja verkrampften Form oder endlich einen Ten

(Dêva) mit seinem erd- und sinnennäheren, volleren und üppigeren Liniengeflecht. Dabei aber handelt es sich im Grunde — wenn wir Sonderfälle beiseite lassen — überall um eine und dieselbe, in der klassischen buddhistischen Malerei vorherrschende Linienart, die sog. Eisendrahtlinie (*tessenbyô* 鐵線描): eine glatte, mehr oder weniger dicke, aber stets gleichmässig starke Linie ohne expressive oder schattierende Schwellung, die in festem, langem und sicherem Kurvenzug als klare Formgrenze hingestellt wird und beim Malen das Gefühl gibt, als schneite man in Metall¹¹⁵. Es ist eine „abstrakte“, eine „absolute“ Linie, zugleich von hoher Musikalität und dekorativer Wirkung — also dem Geiste der buddhistischen Malerei vollkommen angemessen. Je früher, desto stärker und voller ist sie; in der Heianzeit wird sie immer beweglicher, zarter, subtiler und materieloser, um dann in der Kamakurazeit einem neuen Typus Platz zu machen: einer aus der Sung-Malerei übernommenen, unregelmässig an- und abschwellenden, weicher und andererseits auch kraftvoller modulierenden, aber weit weniger vergeistigten Linie.

Die typische Linie der buddhistischen Malerei steht als „abstrakt-dekorative“ Form der freien, schattierenden Tuschlinie scharf gegenüber; zwei grundsätzliche Möglichkeiten ostasiatischen Gestaltens haben in diesem Gegensatz Ausdruck gefunden. Die Tuschlinie, wie wir sie abkürzend nennen wollen, ist sowohl in sachlicher wie in persönlicher Beziehung wirklichkeits- und lebensnäher als die „buddhistische“ — aber natürlich nicht auf buddhistische Malerei beschränkte — Linie: sachlich, indem sie sich bei aller auch von ihr geleisteten Vergeistigung und Verwesentlichung in viel höherem Grade der gegenständlichen Form und ihrer optischen Erscheinung anschliessen, die „Sache“ bezeichnen und ganz nahe am lebendigen Sein bleiben kann und will; und persönlich, indem sie ein unmittelbarer Ausdruck der individuellen Künstlerpersönlichkeit ist, die hier in voller Stärke in ihrer einmaligen Eigenart hervortritt und das Ueberpersönliche durch sich hindurch in die ausdrucksvolle Erscheinungsform hinüberleitet, die aber nicht wie bei der buddhistischen Kultmalerei negiert oder vielmehr ins Objektiv-Transzendente der abstrakten und sublimierten, symbolisch-

¹¹⁵ Henry P. Bowie, *On the Laws of Japanese Painting*, San Francisco 1911, S. 64; S. 63–66 und Tafel 41–49 Zusammenstellung der 18 kanonischen Linienarten für Gewanddarstellung, doch nicht ausreichend in den Angaben über ihre Verwendung und vorwiegend auf neuere Malerei basiert. Vgl. auch Minamoto, *Illustr. Hist. of Jap. Art* zu Nr. 22.

typisierten Form empor- und aufgehoben wird. Und während die klassische buddhistische Linie bei allem sanften Fluss die Neigung hat, sich zu zeitloser und geschlossener Form zu verfestigen, ist die Tuschlinie ein ausgesprochen zeitlicher Vollzug, der überhaupt erst in seinem Ablauf sinnvoll wird — beim Schaffen wie beim nacherlebenden Betrachten — und der als „offene“ Form (im Sinne Wölfflins) dem dargestellten Gegenstand eine gewisse Flüchtigkeit und Unbegrenztheit gibt; daher das scheinbar Skizzenhafte dieser Kunst, das freilich auch seinerseits eine ins Transzendente führende Vollendung in sich schliesst, aber mit anderen Mitteln zu ihr gelangt als die „Ewigkeitslinie“ der älteren Malerei. Es wäre aber ein Irrtum, diese beiden Linientypen als zwei aufeinander folgende Entwicklungsstufen anzusehen; in China hat sich die Tuschlinie ja in engstem Zusammenhang mit der besonders in der Han-Zeit endgültig und in allen ihren Formen ausgebildeten Kalligraphie entfaltet und ist schon lange vor der Tang-Zeit vielfach angewendet, in dieser Epoche dann aber besonders machtvoll gefördert worden. Wu Tao-tsu 吳道子 ist der grosse, fast mythische Name, der diesen für ganz Ostasien so unendlich bedeutsamen künstlerischen Aufschwung und Fortschritt bezeichnet; bei ihm (oder in den ihm zugeordneten Werken) findet sich die Tuschlinie dann auch in buddhistischen Gemälden, doch scheint dieser Stil in der japanischen Kultmalerei kaum Schule gemacht zu haben. Vielfach stehen beide Linientypen sogar in einem und demselben Bilde nebeneinander, wobei die strenge *tessenbyô* den Gestalten, die lockere Tuschlinie aber den Naturformen (Bäumen, Felsen usw.) vorbehalten ist; dadurch entsteht eine innere Stufung der Bildelemente, ein geistiges Relief mit betonten Hauptformen und gelösteren, begleitenden Randerscheinungen. Jedenfalls handelt es sich bei der Bevorzugung der rein linearen Technik durch die buddhistischen Kultmaler bis weit in die Heian-Zeit hinein nicht um ein Nicht-Beherrschen der Tuschtechnik, sondern um ein bewusstes Nicht-Wollen, aus dem richtigen Gefühl heraus, dass die „abstrakte“ Linie dem metaphysischen Sinn der buddhistischen Sakralkunst besser zu dienen vermochte als die bewegtere, momentanere, dinghaftere und mehr persönlichkeitsgebundene Tuschlinie; diese — auch ihrerseits, aber auf ganz anderem, dem Zen-Wege, zur letzten Wirklichkeit führend — erlebte ihre grosse Zeit dann in der geistigen und künstlerischen Welt der Sung-Kultur¹¹⁶ und ihrer die Ka-

¹¹⁶ Einschränkend ist jedoch zu berücksichtigen, was L. Bachhofer (Chinesische Landschaftsmalerei vom 10. bis 13. Jahrhundert, Sinica X, 1935, 11) mit Recht hervorhebt: dass die Ausbildung der Tuschmalerei

makura und besonders Ashikaga-Zeit so tief befruchtenden Ausstrahlung nach Japan.



Und nun die Farbe. Sie hat zwei Hauptfunktionen: eine objektiv-symbolische und eine psychologisch-ästhetische, die aus dem *shōgon*-Gedanken entspringt und mit jener eng verknüpft ist. Ueber die Farbensymbolik wurde schon einiges angedeutet (S. 55 f.); eine genauere Darstellung dieses recht verwickelten Gebietes — selbst wenn die nötigen Vorarbeiten schon geleistet wären — würde in den Bereich der Ikonographie gehören. Seien wir uns aber bewusst, dass grundsätzlich jede Farbe an ihrem besonderen Orte zunächst und vor allen künstlerischen Erwägungen einen dogmatisch-traditionellen, objektiv festgelegten symbolischen Sinn besitzt, der wiederum auf eine ganze mit östlicher Lebensweisheit und Weltdeutung zusammenhängende Farbenmetaphysik zurückgeht. Trotzdem haben die sehr farbenempfindlichen ostasiatischen Völker die Farbe niemals abstrakter Schematik zuliebe ihres sinnlichen Zaubers beraubt, wenn sie auch der schönen Erscheinung und ihrem subjektiv-gefühlsmässigen Reiz eine in umfassender kosmischer Weltanschauung verankerte objektive Grundlage gegeben haben. Auch als wichtiges Element des *shōgon* ist die Farbe zunächst eine üppige und beseligende Augenpracht, aber zugleich ja auch mit der Transzendenz innig verknüpft und dadurch bei aller Sinnlichkeit aufs höchste sublimiert und vergeistigt. All das gibt dieser Farbenkunst einerseits Bedeutsamkeit und Tiefe, andererseits aber Durchsichtigkeit und visionären Charakter.

Neben der Linie spricht die Farbe in den buddhistischen Gemälden das gewichtigste Wort und oft beruht der künstlerische Rang eines Bildes wesentlich auf diesen beiden Formelementen oder gar auf der Farbe allein. Der allgemeine Eindruck ist vor allem der einer tiefen, oft dunklen Wärme, verbunden mit edelsteinhaftem Glanz und vielfältigem Reichtum der Töne; diese treten aber gewöhnlich nicht in klarer und grossformiger Sonderung und einfachen Akkorden auseinander, sondern sind in komplizier-

in der Sung-Zeit nicht allein vom Zen bestimmt wurde, sondern einer allgemeinen Zeitströmung entsprach; sonst hätte sie sich ja schon zur Tang-Zeit, der Blütezeit des chinesischen Zen, in ebenso charakteristischer Weise entfalten müssen. Doch kam diese Technik und dieser Zeitstil dem Zengeist eben in idealer Weise entgegen, schuf ihm eine vollendete Ausdrucksform und hob sich selber dadurch auf die Höhe ihrer inneren Möglichkeiten.

tester Weise verflochten, sodass im Verein mit der Golddekoration die Wirkung eines kostbaren alten Brokats entsteht, aus dem einzelne satte Farbflecken wie eingestreute Juwelen hervorleuchten. Diese scheinbar überladene und spielerisch-ästhetische Farbenpracht strahlt eine mystische Tiefe aus, zumal die einzelnen Farben in den besten Werken so verwendet sind, dass sie das Letzte an Leuchtkraft und Tiefe hergeben, trotzdem aber in einer gedämpften Harmonie zusammenklingen. Innerhalb der Vielfarbigkeit sind die einzelnen Töne natürlich nicht nach realistischen Prinzipien behandelt, sondern nach rein symbolischen und ästhetischen — man mag auch sagen: dekorativen — Gesetzen zusammengefügt; es entsteht ein in seiner Einheit von geistiger Gesetzlichkeit und sinnenfälliger Schönheit wiederum nur mit Musikalischem vergleichbares Geflecht von Farben, wo jede Farbe ohne Rücksicht auf die „Wirklichkeit“ und ohne Gegenstandsgebundenheit sich selber ausspricht, wo oft vielfältige Akkorde, manchmal auch Dissonanzen entstehen und wo die einzelnen Elemente nicht zu einem malerisch-illusionistischen Gesamttönen verschmelzen (wie er in einem grossen Teil europäischer Malerei schon durch die realistisch schattierende Modellierung farbiger Flächen und durch den atmosphärischen Hauch über dem Ganzen entsteht), sondern wo sich die Farben als freie, selbständige und eigenwertige Glieder zum Gefüge ordnen, ohne aber einander Konkurrenz zu machen und ohne sich in den Vordergrund zu drängen — darin der stets bescheiden dem geistigen Ausdruck dienenden Linie verwandt. Erstaunlich, was für verschiedene und „theoretisch“ als absolute Dissonanzen erscheinende Farbtöne manchmal zur Harmonie gebracht sind und wie bei aller Dichtigkeit des farblichen Gewebes und aller Fülle der Nuancen die Farben doch immer leicht und schwebend, manchmal sogar ätherisch bleiben, wozu die eigenartige „umgekehrte Schattierung“ nicht wenig beiträgt; auch die Farben „durchdringen“ einander und stehen sich nicht verdrängend im Wege, obwohl jede einzelne ihre volle Individualität und alle zusammen eine wohlgefügte Ordnung bewahren. All das ist ja nur eine Bestätigung der schon anderwärts beobachteten Grundzüge dieser Kunst.

So werden denn auch Linie und Farbe klar geschieden — die Linie geht nie im Wogen der Farbe unter — und zugleich doch innig miteinander verflochten. Sehr wesentlich für den Gesamteindruck ist der ausnahmslos tiefdunkle Hintergrund, der nicht nur ein Symbol der „Leere“ sein dürfte, aus der die heiligen Gestalten aufglänzen, sondern der auch die ästhetische Aufgabe hat, den mannigfachen Farben durch Kontrastwirkung zur vollen Entfal-

tung ihrer Leuchtkraft zu verhelfen und zugleich — gewissermassen als Orgelpunkt und tiefster „Grund“ — sie alle zusammenzuschliessen und auf eine letzte, nicht eindeutig fassbare und jenseits aller Farbe stehende Einheit zurückzuführen, aus der sie hervorzugehen scheinen.

Die einzelnen Existenzstufen sind in ihrer farblichen Erscheinung ungefähr ebenso unterschieden wie in der Kompositions- und Linienkunst. Je höher eine Heilsgestalt steht, desto einfacher und grosszügiger ist die Farbe behandelt, und manche Nyorai-Bilder wirken gerade durch den Kontrast dieser jenseits aller Erscheinungsvielfalt stehenden Schlichtheit gegenüber der reichen Fülle und Pracht der Bosatsu besonders erhaben. Diese dagegen zeigen den kultivierten Reichtum der buddhistischen Farbenkunst wohl am eindrucksvollsten, während der farbliche Schmuck der Göttergestalten bisweilen leicht ans Ueppig-Luxuriöse streift. Die Myôô endlich zeigen dann auch die „dämonische“ Farbe in ihrer düsteren und unheimlichen Glut und mitunter in einem zur tiefen Ruhe der anderen Gestalten in scharfem Gegensatz stehenden Fortissimo, das aber doch gewissermassen aus dem innersten Grunde jener transzendenten und absoluten, alle Möglichkeiten potentiell in sich tragenden Farbtiefe hervorbricht. Die Gestalten der menschlichen Sphäre, vor allem die Rakan, sind gewöhnlich in ganz anderen Farben behandelt als die Heilsgestalten und der Schritt aus der jenseitigen in die diesseitige Farbwelt ist deutlich spürbar, wenn man Bilder dieser verschiedenen Gruppen nebeneinanderhält. Symbolisch-metaphysischer Sinn und religiös-ästhetisches Gefühls-erlebnis gehen hier überall Hand in Hand. Gerade die farbliche Erscheinung trägt auch entscheidend dazu bei, das innerste Wesen der einzelnen Heilsgestalten begreiflich zu machen; was ein Nyorai, ein Bosatsu, ein Myôô dogmatisch und für das religiöse Leben ist und bedeutet, lässt sich schon an seiner Farbe ablesen, und zwar nicht nur vermöge ihrer symbolischen Sprache, sondern auch durch unmittelbare künstlerische Intuition; nicht zuletzt aus diesem Grunde ist die Berücksichtigung der farblichen Seite dieser Bilder unumgänglich, die bei Schwarzweiss-Reproduktion Entscheidendes einbüssen und überhaupt nicht richtig zu verstehen sind.

Bei manchen grossen Szenenbildern hat die Farbe auch einen ausgesprochenen, den seelischen Gehalt des Vorgangs zum Ausdruck bringenden Stimmungscharakter; man vergleiche etwa die „Auferstehung Shakas aus dem goldenen Sarge“ (Chôhōji 長法寺) in ihrem wesentlich auf bräunlich-violette Töne und Gold gestellten Mollklang mit den heiteren, hellen Tönen des *Amida-raigô*-

Triptychons des Kôyasan, das die selige Hoffnung auf erlösende Wiedergeburt im herrlich-strahlenden Paradiese gerade auch durch seine Farbe so schön versinnlicht. Dies Bild ist auch ein Beispiel dafür, wie die beschwingte Linienkunst und die leuchtende Farbenpracht mit der das ganze Bild durchklingenden himmlischen Musik der Bosatsu zu einem starken und frohen Akkord zusammen-tönt.

Eine wichtige Frage gilt der historischen Wandlung des Farbgefühls, aber auch dafür fehlt es noch an ausreichenden Vorstudien. Das japanische Farbgefühl hebt sich von dem chinesischen allmählich immer charakteristischer ab, und auch die Folge der Epochen bringt einen mannigfachen Wechsel der farblichen Grundhaltung mit sich. Gegenüber der ernsten, tiefen, oft schweren und würdevollen Farbgestaltung der Nara- und frühen Heianzeit — so weit wir sie kennen — neigt die reife Heianzeit zu zarteren, leichteren und kühleren Klängen; das ästhetische Ideal des *heimeï* 平明, des „Schlicht-Klaren“, des „Ruhig-Hellen“¹¹⁷ — womit nicht in erster Linie die Farbwerte selbst, sondern die innere Grundhaltung (und nicht nur der Farbe) gemeint ist — formt sich in dieser Zeit zu voller Reinheit aus. Dagegen bevorzugt die Kamakurazeit in ihrem auch für die Plastik bedeutsamen Rückgriff auf die Narazeit wieder schwerere, härtere Farben, die aber grossenteils ohne die alte Tiefe sind. Diese ganze buddhistische Farbwelt steht der des *yamato-e* gegenüber, die dann nach dem Abklingen der alten religiösen Malerei allmählich immer stärker dominiert, nachdem sie schon lange neben ihr her gegangen war, und auf der dann die Farbkunst der neueren Malerei gutenteils aufbaut; in diesem Gegensatz haben sich zwei Grundtypen japanischer Farbgestaltung geschieden, während daneben, je länger je deutlicher hervortretend und durch den Einfluss der Zen-Kunst der Sung-Zeit gefördert, die farblose und doch alle Farben in sich schliessende Malerei mit schwarzer Tusche (*sumi-e* 墨繪) als dritte Möglichkeit hinzutrat; die japanische Kunst — um von der chinesischen, grossenteils natürlich auch hierfür Vorbildlichen abzusehen — hat also in eindrucksvoller innerer Spannweite und in echter geistiger Polarität „eine leidenschaftliche Liebe zur Farbe mit einer nicht weniger starken Liebe zum Schwarzweiss“ zu verbinden gewusst¹¹⁸.

¹¹⁷ Minamoto a. a. O. S. 2 f.

¹¹⁸ Masterpieces of Japanese Art, Vol. I: Painting (Tôkyô, Nippon Bunka Chûô Remmei 日本文化中央聯盟, Shôwa 17 = 1942), S. 23.

Die Tusche spielt in der alten buddhistischen Malerei nur für die Umrisse, für gewisse Einzelheiten wie Augensterne, Augenbrauen usw. und natürlich auch zum Skizzieren eine Rolle; die *zuzô*, die ikonographischen Zeichnungen, bilden ja eine ganze frühe Provinz der Tuschkunst, die freilich vom Geist des späteren, eigentlichen *sumie* erheblich abweicht und denn auch mit einem besonderen Fachausdruck (*haku-byô* 白描 oder *shira-e* 白繪) benannt wird; auch Schwarzweiss-Zeichnungen wie die Illustrationen zum *Makura-no-sôshi* (E. Sh. V 78 ff.) oder die dem Toba Sôjô zugeschriebenen genialen Tierkarikaturen fallen unter diesen Begriff. Die Konturen der Gestalten sind auf den buddhistischen Bildern aber oft auch farbig (auf dem *raigô*-Triptychon des Kôyasan z. B. rot) und nicht selten sogar golden. Im übrigen beruht die Technik der buddhistischen Kultmalerei nicht wie ein so grosser Teil der späteren Malerei auf der Anwendung von wasserlöslichen Tuschfarben meist organischen Ursprungs, sondern von unlöslichen pulverisierten Mineralfarben, die mit Leim angerieben und wenn nötig mit einem Zusatz von *gofun* 胡粉 (weissem Pulver aus gebrannten Muscheln) versehen wurde. Daraus ergab sich natürlich ein bestimmter Charakter der Farbgebung: nicht nur sind es deckende, in mehr oder weniger dicker Schicht aufgetragene, flächig zusammenhängende und im Gegensatz zur Tuschmalerei den einzelnen Pinselstrich verbergende, sondern infolge der einfachen Grundsubstanzen und der sehr schlichten Zubereitung auch reine, starke Farben von grosser Leuchtkraft; und wiewohl der japanische Farbgeschmack dafür gesorgt hat, dass mancherlei Zwischentöne und vornehm-gedämpfte oder gebrochene, herbe Klänge entstanden, so sind doch auch sie in ihrem tiefsten Grunde von einer wunderbaren zart-kräftigen Reinheit, selbst dann sogar, wenn sie einen melancholischen Moll-Charakter haben. Parallelen dazu zeigt die japanische Literaturästhetik, wo etwa auf dem Grunde des oftmals wehmütigen *aware* eine tiefe Reinheit und Klarheit liegt; auch für die anderen typischen ästhetischen Grundhaltungen — das *makoto* まこと, das *yûgen* 幽玄 und das *sabi* さび — bietet die japanische Farbgeschichte verwandte Erscheinungen. All das aber wird einmal in eigenem Zusammenhange darzustellen sein.

Eine wichtige technische Eigentümlichkeit der buddhistischen Malerei darf jedoch nicht vergessen werden: das sog. *ungen* 縹緞 oder *ungen-zaishiki* 縹緞彩色, wobei eine Form nicht flächig koloriert, sondern in mehrere parallele oder konzentrische Streifen zerlegt wird, die in reich abgestufter Schattierung von dunkel zu hell oder von hell zu dunkel eine Reihe von schrittweise ineinan-

der übergelenden Farbtonen erhalten, entweder innerhalb einer und derselben oder in einer Folge von verschiedenen, regenbogenartig sich ablösenden Farben, z.B. weiss, hellrosa, dunkelrosa, rot, violett, tiefblau — oder weiss, blassgrün, hellgrün, dunkelgrün, schwarz. Ein sehr klares Beispiel bietet das in jeder Hinsicht so paradigmatische *raigô*-Triptychon des Kôyasan (farbiges Detail bei Minamoto Nr. 75), wo die *ungen*-Technik freilich auf gleichfarbige Partien beschränkt ist, besonders die Gewandteile und die alle Figuren umschwebenden und tragenden Wolken. Dieses Verfahren¹¹⁹ wirkt nun mit der umgekehrten Schattierung (*kaeriguma*) in der Weise zusammen, dass es gleichfalls die einzelnen Formpartien oft nach dem Rande hin in allmählicher Stufung aufhellt und damit den Eindruck einer gleichsam von innen her durchleuchteten plastischen Rundung erzielt; bei Wolken wird neben diesem Effekt auch eine lebhafteste Steigerung des Bewegungsspiels hervorgerufen. Das *ungen* schafft die einheitlichen, festen und glatten Farbflächen in Bündel von linearen Gebilden um, es unterstützt durch parallele Begleitung die Melodie der Konturen und trägt zu der reichen Formverflechtung des Ganzen wesentlich bei; die Gefahr einer Zersplitterung und Unruhe wird gebannt durch die Einheitlichkeit oder doch systematische Abwandlung und den wohl berechneten Zusammenklang der Farben innerhalb der so behandelten Partien. Die allmählichen zarten Uebergänge wirken im Sinne der harmonischen Verschmelzung, sodass jeder harte Zusammenstoss und energische Gegensatz stark unterschiedener Grundtöne vermieden wird; die streifenförmige Absetzung der einzelnen Nuancen dagegen schafft innerhalb dieses harmonisch ineinandergleitenden und verflochtenen Linien-, Flächen- und Farbenspiels doch auch eine ordnende und klärende Stufung. In all dem lebt sich eine künstlerische Phantasie aus, deren Eigenart wir auch an anderen Punkten schon beobachten konnten: ein Absehen von aller realistischen Gegenstandsgebundenheit und illusionistischen „Wiedergabe der Wirklichkeit“ bei gleichzeitiger stärkster und blühendster Sinnlichkeit der optischen Vision und lebhafter Neigung zu dekorativer Auswertung aller Formelemente. So finden wir auch hier die grossen Grundtendenzen dieser Kunst vereinigt: das Abstrahieren, das visionäre Schauen, das dekorative Schmücken, und alle drei auf dem tragenden Grunde der metaphysisch-kosmologisch unterbauten Farbensymbolik.

¹¹⁹ Das auch hervorragende Bedeutung für die Architekturdekoration des buddhistischen Tempels hat; vgl. den in Anm. 3 zitierten Aufsatz und auch Itô, *Architectural Decoration in China* I 195.

Gleiches gilt von der Behandlung des Goldes, das für alle buddhistische Kunst — Plastik wie Malerei und Kunstgewerbe — von so grosser und den Gesamteindruck entscheidend mitbestimmender Bedeutung ist: auch das Gold der buddhistischen Gestalten ist der konkreten Wirklichkeit enthoben, hat stark symbolischen Charakter, beruht wesentlich auf mystisch-visionären Erlebnissen und wirkt nicht zuletzt als heiliger Schmuck von reichster Pracht. Es bildet nach der sinnlich-optischen, subjektiv-psychologischen Seite hin eine wunderbar harmonische Steigerung und Krönung des leuchtenden, geheimnisvoll tiefen Farbenspiels, ist aber nach der objektiv-religiösen, ontischen Seite hin begründet in der Lehre von dem Buddhalicht, das in goldenem Schein von jedem Buddha ausstrahlt und das nicht nur alle Welten in seligen Glanz taucht, sondern sie überhaupt erst hervorbringt und als Emanationen des Buddha konstituiert. Für dies Ausstrahlen des goldenen Lichtes als sichtbarer Erscheinung wie für den metaphysisch verstandenen Ausfluss der Welten aus dem Seinsgrunde wird der Begriff *ryūshutsu* 流出 gebraucht, der ja genau dem europäischen Wort emanieren entspricht, das in der neuplatonischen und mystischen Tradition so häufig vorkommt (vgl. in der deutschen Mystik „das fließende Licht der Gottheit“, „ûzfluz“ usw.), freilich seinem Sinne nach von dem buddhistischen Begriffen nicht unerheblich abweicht. So hat das Gold hier eine viel umfassendere Aufgabe und tiefere Bedeutung als es jemals in christlicher Malerei besass, wo es vorwiegend als Goldgrund von Mosaiken, Ikonen und mittelalterlichen Gemälden, als steigernder Schmuck heiliger Gestalten — etwa an Kronen und Gewandzieraten — oder als Bereicherung der dekorativen Initialen- und Miniaturen-Kunst erscheint.

Doppelt ist die Rolle, die dem Golde in den Bildern zufällt. Als eine der Offenbarungsweisen der Transzendenz gehört es den Nyorai und in vielen Fällen auch den Bosatsu als Wesenselement zu und erscheint als eng mit ihrer körperlichen Erscheinung verbundene „Farbe“ — eine Farbe jedoch, die über alle Farben hinausgeht und unmittelbar das Absolute versinnlicht¹²⁰; indem es den

¹²⁰ Im Grossen Sukhâvatî-vyûha spricht Ananda in seinem Lobpreis des Buddha von der reinen und klaren Goldfarbe seines Antlitzes und seiner Haut — einer Herbstwolke vergleichbar oder einem Stück wohlgeschmiedeten Goldes, das auf einem blassen Tuch besonders hell und klar leuchtet. Und eins der 48 Gelübde des Hôzô-Bosatsu 法藏菩薩 (Dharmakara), des späteren Amida-Buddha, verheisst den in seinem Reiche wiedergeborenen Wesen, dass ihnen allen die gleiche Farbe, nämlich Gold, zuteil werden solle: ein klarer Ausdruck für die Aufhebung aller Farben (und

ganzen Körper und vielfach auch das Gewand grossflächig überzieht, hebt es sich durch seine letzte Einfachheit weit über den vielstimmigen Chor der übrigen Farben hinaus in das Reich der von allen Seinsmöglichkeiten erfüllten, sie aber transzendierenden Leere; deren vollgültiges Symbol darf dieses Gold genannt werden, weil es in seiner „Farblosigkeit“ und Schlichtheit zugleich eine unendliche Fülle der Farbe und des Glanzes umschliesst, weil es überwältigend spricht und wirkt, indem es schweigt. Aber in seiner kostbaren Schlichtheit hat es einen mystischen Sinn; aus der in vollkommener Ruhe verharrenden Gestalt des Nyorai bricht als sichtbare Erscheinung seiner inneren Fülle und als aktive Aeusserung seiner verborgenen Heilskraft der goldene Strahlenschein hervor. Oft liegt der religiöse und künstlerische Wert eines Bildes fast ausschliesslich oder doch vorwiegend in dieser Wirkungsmacht des Goldes. Besonders eindrucksvoll ist es, wenn es etwa mit dem tiefen vollen Rot des Gewandes — die Nyorai tragen, soweit ihnen überhaupt Farben gegeben werden, meist rote Gewänder einfachster Art — in grosser und stiller Harmonie zusammentritt. Diese unmittelbar zum Erfassen der höchsten Transzendenz führende Rolle des Goldes lässt sich aufs deutlichste in dem *nehan*-Bild des Kōyasan beobachten, wo der ins Nirvāna eingegangene Buddha ganz in ein stilles und doch so kostbares Gold gehüllt auf einem kühl-blassblauen Lager ruht und sich in eindrucksvollster Weise von den anderen, noch in die vordergründig farbenreiche und farbengebundene Erscheinungswelt gebannten Wesen als ganz und gar Entrückter abhebt.

Seine andere Funktion erfüllt das Gold als Teil des *shōgon*; und während es als Symbol der Transzendenz in erster Linie den Nyorai und nur in einzelnen Fällen den Bosatsu zukommt, entfaltet es sich als *shōgon*-Schmuck vor allem bei diesen und bei den Göttergestalten; die Nyorai bekommen einen derartigen Goldschmuck nur hie und da in jüngerer Zeit, wo ihr Gewand mit zarten Mustern und ihr Lotussitz oder Baldachin mit juwelenreicher Golddekoration versehen wird. Die Bosatsu und in geringerem Masse die Götter werden gern mit goldenem Schmuck überhäuft, der aber

d. h. nach buddhistischem Sprachgebrauch zugleich: aller sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften) in einer unterschiedslosen und ins Wundersame der letzten Seinsfülle erhöhten „transzendenten Farbe“. (Vgl. SBE 49 — s. Anm. 25 — Teil II S. 3 und 12.) — Das Gold heisst in buddhistischer Terminologie *shōshiki* 生色, was etwa „natürliche, d. h. vollkommene, nicht veränderliche Farbe“ bedeutet (Soothill-Hodous S. 196).

nie als Ueberladenheit wirkt, weil er sich in die prachtvolle Erscheinung dieser Gestalten als harmonische Steigerung einfügt und ja, wie wir wissen, nicht bloss dem Auge gefallen oder die visionäre Phantasie erregen will, sondern in der *shōgon*-Idee, die für die künstlerische Gestaltung von geradezu zentraler Bedeutung ist, einen tiefen metaphysischen Sinn und religiösen Ernst besitzt.

In der technischen Ausführung des Goldschmucks¹²¹ stehen zwei Verfahren nebeneinander: als Grundlage das Malen mit Goldstaub (*kindei* 金泥), der — mit Leim vermischt — in mehr oder minder dicker Schicht aufgetragen wird, sowohl eine freibewegliche Linienzeichnung wie eine glatte Flächendeckung erlaubt und auch in verschiedenfarbigen Nuancen, mehr rötlich, rein gelb oder mehr grünlich, vorkommt¹²² — und als Ergänzung und Steigerung dieser stets etwas matt wirkenden Goldmalerei oder auch wohl auf farbigem Grunde allein für sich verwendet die leuchtende Schnittgold-Dekoration (*kirikane* 截金), eine für die ostasiatische und soweit die erhaltenen Denkmäler in Betracht kommen, vorwiegend für die japanische buddhistische Kunst bezeichnende, ungemünzt schwierige und zarte Technik¹²³. Aus hauchdünnem, durch Silberunterlagen verstärktem Blattgold werden gerade, äusserst schmale, oft fadenartige Streifen geschnitten und mit Leim auf die Vorzeichnung aufgeklebt, wobei man mit dem biegsamen Streifen allen Kurven folgen kann. Handelt es sich um stern- oder blütenförmige Ornamentmotive, so fügt man sie meist aus winzigen quadratischen, rautenförmigen oder dreieckigen Stückchen zusammen, die man erst beim Aufkleben selbst von dem langen Goldstreifen abschneidet; von vornherein gerundete oder kurvige Formen auszuschneiden ist unmöglich. Im Gegensatz zum *kindei* ist diese Technik auf rein lineare Gebilde beschränkt. Auf den

¹²¹ Silber kommt auch gelegentlich vor, ist aber wegen seines Oxydierens ohne grosse praktische Bedeutung und hätte auch seiner „Idee“ nach keinen solchen metaphysischen Sinn gewinnen können wie das Gold; es gilt ja im Gegensatz zu diesem (s. Anm. 120) als unvollkommenes, weil seine Farbe änderndes (可染), blind werdendes Metall.

¹²² Diese Goldvarietäten haben auch für die Goldlackkunst (*makie* 蒔繪) grosse Bedeutung; vgl. U. A. Casal, Japanische Goldlacke, Nachr. OAG 53, 1940, 17.

¹²³ Ausführliche Darstellung des Verfahrens (mit Abbildungen), seiner Anwendung und seiner Geschichte in meinem Aufsatz: Kirikane, die Schnittgolddekoration in der japanischen Kunst, Nachr. OAG 68, 1944, 7—16.

buddhistischen Gemälden werden alle Partien, die in besonderer Leuchtkraft oder glänzender Pracht erscheinen sollen, mit *kirikane*-Linien und -Mustern ausgeführt oder wenigstens verstärkt, vor allem die Lichtstrahlen des Heiligenscheins, die Ornamentlinien der Gewänder, die Krone und aller andere Körperschmuck oder auch die zarten Adern auf den Blütenblättern des Lotusthrons, von denen jede einzelne, wie das Amitâyur-dhyâna-sûtra versichert (SBE 49 Teil II S. 176), zahllose Strahlen aussendet; auch Skulpturen erhalten oft einen reichen *kirikane*-Schmuck als Steigerung ihrer farbigen Fassung. Dies Verfahren stammt so gut wie sicher aus China, wo aber ausser in Gemälden aus Tunhuang kein einziges Beispiel erhalten zu sein scheint. In Japan ist es von der Asukazeit bis zum Ende der Kamakurazeit stets gepflegt worden — und zwar vorwiegend von besonderen, hierfür spezialisierten Kunsthandwerker-Familien — und hat seinen künstlerischen Höhepunkt in der zweiten Hälfte der Fujiwarazeit erlebt. Noch heute wird es im Nishi-Honganji 西本願寺 zu Kyôto traditionell, aber in stark schablonenmässiger Weise ausgeübt.

Sprechen wir von der dekorativen Erscheinung der buddhistischen Bilder, von ihrem reichverflochtenen Farbenspiel und ihrem kostbaren Goldschmuck, so dürfen wir auch nicht vergessen, dass sie ja vielfach von herrlichem Seidenbrokat eingefasst waren, der dem Ganzen erst zu seiner letzten künstlerischen Abrundung verhalf. Und dieses Bildganze — als geradezu kunstgewerbliche Arbeit — war wiederum beim Kult in die Gesamtstimmung eingefügt, indem es mit den Gewändern der Priester, den kostbaren Kultgeräten, den goldverzierten Lacktischen und -kästen, dem warm-goldenen, weihrauchumschleierten Licht der Kerzen und mit allen anderen Elementen des Ritus in einer von geheimnisvoller Weihe durchwehten heiligen Atmosphäre zusammenklang.

AUSBLICK AUF DIE ZEN-KUNST

Diese ganze Kunstwelt verblasste und erstarrte seit der Mitte der Kamakurazeit immer mehr; sie verlor ihre innere Triebkraft und ihr schöpferisches Ausdrucks- und Gestaltungsvermögen, wurde leer und schablonenhaft oder grob und ungeistig. Zwar lebte sie noch bis in die Neuzeit hinein weiter, aber das ist nur als blosses Vegetieren zu bezeichnen. Wie in der Religions- und Kulturgeschichte, so ist es auch in der Kunstentwicklung die Zen-Schule gewesen, die die alte Malerei unmittelbar ablöste, ja ihr gleichsam den Pinsel aus der Hand nahm und mit überlegener und frischer geistiger Kraft das künstlerische Leben zu beherrschen begann, gleichwie sie es beim allgemein-kulturellen tat. (Da sie sich für die Plastik nicht oder kaum interessierte, starb diese, hilflos sich selbst überlassen, fast vollkommen ab, soweit sie nicht vom China der Ming-Zeit oder von der bürgerlichen und volkstümlichen Seite her noch einmal vorübergehend angeregt wurde.)

Schon die Stimmung eines Zen-Klosters ist ja grundverschieden von der eines Klosters der „alten“ Richtungen: sie ist kühler, kahler, herber, zurückhaltender, in gewissem Sinne asketischer; und so könnte man die ganze Einstellung des Zen zur Kunst geradezu durch Konstruktion eines genauen Gegenbildes zu der alten, klassischen Sakrimalerei ermitteln, wenn man sich nur bewusst bleibt, dass beide Möglichkeiten buddhistischer Kunst doch aus einheitlichem Grunde stammen und das gleiche Ziel haben; ihre Entgegensetzung ist also durchaus eine dialektische und hebt sich letzten Endes genau so auf wie alle Gegensätze und Dualismen sich im Buddhismus aufheben und transzendiert werden. Der Weg und die Mittel der Zen-Kunst sind freilich völlig neuartig, und zwar kommen sie aus einer prinzipiell verschiedenen religiösen Haltung und Lebensform im allgemeinen und Kunstanschau-

ung im besonderen. Vor allem herrscht nun ein tiefes Misstrauen gegenüber der Möglichkeit einer bildlichen Darstellung der Transzendenz und dem Versuch, mit menschlichen Mitteln das Letzte in einer „von der anderen Seite her“ kommenden Form zu fassen und gleichsam in dessen eigener Sprache auszusagen; ein Misstrauen gegenüber aller „Aussage“ überhaupt und erst recht gegenüber der sinnlichen Wirkungsmacht religiöser Kunst — durch die Schönheit von Linie, Farbe, Schmuck —, gegenüber allen reich entwickelten und durch Kunst gesteigerten und verklärten Kultformen, ja sogar gegenüber dem symbolischen Zeichen als solchem, das mehr als Verhüllung denn als Offenbarung der letzten Wirklichkeit empfunden wird und bei weitem als nicht unmittelbar genug gilt¹²⁴. Die Zen-Kunst geht vom „Hiesigen“, vom Gegebenen und Gewöhnlichen aus, macht es transparent und zeigt seine innere Einheit mit dem Absoluten auf; sie will die letzte Wirklichkeit genau so leidenschaftlich und vollkommen erfassen wie die frühere buddhistische Malerei, aber in einer intuitiven Schau, die dem gegebenen Wirklichen, sei es Ding, Mensch oder Landschaft, auf den Grund dringt, seine prinzipielle Nicht-Verschiedenheit vom „Buddhawesen“ erkennt und so zur Befreiung, zur Erleuchtung (*satori* 悟) gelangt. Hier entsteht dann eine neue Art des Symbols, die der modern-europäischen (seit Goethe) sehr nahekommt: das einfache Phänomen als solches offenbart schon den letzten Sinn, und wenn es recht geschaut wird, so „erhält man“ — um es mit goetheschen Worten zu sagen — „im Besonderen das Allgemeine mit“, so wird das Einzelphänomen ein „symbolischer Fall“, dessen künstlerische Darstellung „in dem Besonderen ein Allgemeines ausspricht“, doch „ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen“; dabei „bleibt die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar und bliebe, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich“, und so wird schliesslich jegliches Einzelne unserer Welt ein Symbol, denn es ist „die Sache, ohne

¹²⁴ Zwar wurde in einzelnen Richtungen des Zen ein System von symbolischen Kreisfiguren entwickelt, die — wie bei Nan-yüeh Huai-jang 南嶽懷讓 (gest. 775) und seiner Schule — die Wesensart des erleuchteten Bewusstseins oder die Stufen der Gewinnung höchster Einsicht symbolisieren sollen (vgl. H. Dumoulin, Die Entwicklung des chinesischen Ch'an nach Hui-neng im Lichte des Wu-men-kuan, Monumenta Serica VI, 1941, S. 54 f. und 59 ff.; dazu Mochizuki B. D. I 306 unter *ensô* 圓相). Aber bezeichnend ist erstens, dass es völlig abstrakte, rein geometrische Zeichen sind — z. T. mit eingeschriebenen Schriftzeichen —, und zweitens, dass sie von den meisten Zen Richtungen selbst als *hōben* abgelehnt wurden.

die Sache zu sein, und doch die Sache..." — „ein offenkundiges Geheimnis". Was aber die Zen-Kunst von Goethes Ansicht tief unterscheidet, ist ihre radikal-asketische innere Richtung auf Bildlosigkeit, auf einen letzten transzendenten Sinn, der sich in keinem Einzelphänomen und „Bild" mehr einfangen und festlegen lässt; die letzte Konsequenz dieser Kunst ist das leere weisse Blatt, das bisweilen im Teerraum gezeigt wird und in dem sich die Kunst der Phänomene und die Kunst als Phänomen schliesslich auflöst.

Das Bild wird hier also etwas sehr Vorläufiges und im Grunde Wesenloses, und so verliert es alles „Objektive" im Sinne „magischer" Substanz, wie denn das Zen überhaupt als Ablehnung aller „Magie" — im religiösen Leben und im Kult wie in der Kunst — zu verstehen ist: das Bild ist also nicht mehr „yantra" (vgl. S. 36 Anm. 41), es ist kein Kultgegenstand, der das Numinose „enthält" und magische Wirkung übt, sondern eine blosser Anregung für die persönliche geistige Schulung und innere Einkehr, ein Vorbild vielleicht, das aber dem Strebenden im Entscheidenden nicht helfen und ihn von der eigenen geistigen Befreiungstat nicht gnädig entbinden kann. So verstärkt sich hier also auch die „subjektive" Seite der religiösen Gemälde; die ältere Malerei, besonders die der *mikkyô*, war vorwiegend „objektiv" gemeint, aber schon in der Heianzeit begann dann durch den immer stärkeren Anteil des Gefühlsmässigen und Dekorativen wie auch durch das Aufkommen der wesentlich vom Erleben der gläubigen Seele her bestimmten Amida-Kunst eine Zunahme des Subjektiven¹²⁵; in der Zen-Kunst vollendet sich dieser Prozess, die subjektiv-persönliche Auffassung wird herrschend und darf sich auch deshalb frei entfalten, weil sich das „Objektive", die Erleuchtungswandlung, ja nun

¹²⁵ Auch innerhalb des Amidaglaubens selber ist ein stufenweise fortschreitendes Aufgeben des „Objektiv-Magischen" zu beobachten: die Jôdo-Sekte Hônens legt noch Wert auf Gebete zu allen möglichen Heilswesen, auf Riten, Weihgaben, bildhafte Meditationen; Shinrans Jôdo-Shin-Sekte lehnt all diese Dinge ab und konzentriert sich ganz auf die gläubige Hingabe der innersten Seelentiefe an Amida allein. Die Jôdo-Sekte ist daher als Uebergang zwischen der *mikkyô* und den „radikalen" neuen Sekten (Shin, Nichiren und in gewissem Sinne auch Zen) zu bezeichnen; sie liefert noch einen fruchtbaren Boden für sakrale Kunst, während die anderen entweder innerlich kunstfremd sind oder — wie die Zen-Sekte — bei allerhöchster künstlerischer Genialität dem Kunstwerk und namentlich dem religiösen Bilde doch eine ganz neuartige Funktion verleihen.



überhaupt jenseits aller Anschauungs- und bildhaften Ausdrucksmöglichkeiten vollzieht.

Stellt die Zen-Kunst heilige Gestalten dar, so haben sie einen ganz anderen Sinn und werden auch ganz anders behandelt als in der klassischen buddhistischen Kunst. Der im Absoluten thronende, in letzte Ferne entrückte und alles Menschlich-Irdische majestätisch übersteigende Nyorai wird nun wie im ursprünglichen Buddhismus wieder zum ringenden, die Erleuchtung erstrebenden und findenden Menschen, der in ganz persönlicher, irdisch-naher und psychologisch eindringender Weise dargestellt wird; so hat etwa — um ein grosses Beispiel der chinesischen Sung-Malerei zu nennen, die ja glücklicherweise in japanischen Sammlungen relativ zahlreich erhalten ist — Liang-k'ai 梁楷 in dem berühmten Bilde des aus den Bergen hervortretenden Shaka (*Shutsu-zan* [no] *Shaka* 出山釋迦¹²⁶) eins der allergrössten und erschütterndsten Bilder des religiösen Menschen, des Heiligen geschaffen, die es in der Weltkunst gibt. Der Bosatsu andererseits erscheint weniger in persönlich-menschlich-psychologischer Auffassung als in einer lyrisch-seelenhaften, wie etwa Kannon in dem Triptychon des Mu-ch'i 牧溪, die nun auch ganz und gar in die Natur eingebettet und von Affen und Kranich begleitet ist; die Natur ist hier nicht mehr nur Hintergrund und Kulisse oder symbolische Beigabe, sondern Wesenselement des Bildes und gleichermaßen, ja vielleicht noch stärker an der Deutung der Transzendenz beteiligt als die Heilsgestalt selber. Manchmal gewinnen aber die Bosatsu — wie etwa Fugen in dem Bilde des Myōshinji 妙心寺 — in der Zen-Malerei ein Aussehen, das an die taoistischen *sennin* 仙人-Typen Chinas erinnert und alles weihevollen, poetischen Glanzes entkleidet ist — wie denn überhaupt der *shōgon*-Gedanke und seine Ausprägung im Dekorativen hier nicht mehr die geringste Bedeutung hat. Figuren der Legende oder der geistlichen Tra-

¹²⁶ Bisweilen in weniger üblicher Lesung *Shussan-Shaka* genannt. — Die gesamte deutsche Literatur über ostasiatische Kunst behauptet fälschlich, es handle sich bei diesem Bildthema um Shaka, der nach der sechsjährigen vergeblichen Askese dem Bōdhibaume zuschreitet, wo ihm die Erleuchtung zuteil werden soll; demgegenüber stellen sämtliche japanischen Nachschlagewerke und Fachschriften eindeutig fest, dass wir hier den nach dem Empfang der Erleuchtung aus der Einsamkeit ins Menschenleben zurückkehrenden Shaka vor uns haben — was auch schon aus dem Vorhandensein der ushnisha auf seinem Scheitel hervorgeht. Freilich bleibt manches ikonographisch merkwürdig, was aber auf die unkonventionelle Art der neuen Malerei zurückzuführen sein dürfte.

dition — wie der jetzt sehr beliebte Pu-tai (jap. Hotei 布袋) oder Bôdhidharma (Daruma 達磨) — verlieren gleichfalls alles Hieratische, Kultisch-Magische und Repräsentative und erscheinen als oft ins Groteske gesteigerte Bilder des innerlich befreiten und geistesmächtigen Menschen, der sich unmittelbar aus dem Hiesigen heraus in die Weltüberlegenheit erhoben hat; von den Rakan der älteren Kunst (die auch in der Zen-Sphäre noch und sogar mit Vorliebe dargestellt werden) führt eine direkte Linie hierher. Auch das Priesterporträt bekommt einen neuen Sinn: es dient nicht mehr als Kultgegenstand (*honzon*), auch nicht in erster Linie zur Repräsentation der in der Patriarchenfolge verkörperten Lehrüberlieferung, sondern es ist in den meisten Fällen eine persönliche Erinnerungsgabe des Zenmeisters an einen Schüler, das dieser als ständige Mahnung und als Vorbild wert hielt und das seinen tiefsten Sinn in dieser Meister- und Schüler-Beziehung hat, auf die es ja beim Zen so entscheidend ankommt. Aus dieser Beziehung, dem eigentlichen geistigen Fluidum des Zen-Lebens heraus ergibt sich nun auch ein neuer, äusserst fruchtbar gewordener und zahlreich vertretener Bildtyp: das *kôan*- oder *mondô*-Bild, das eins der berühmten *kôan* 公案 (Meditations-Probleme, die auf überrationalen Lösungswege die Erleuchtung herbeiführen sollen, auch klassische Situationen, Begebnisse und Anekdoten aus der Zen-Ueberlieferung) oder ein *mondô* 問答 (ein Gespräch zwischen Meister und Schüler mit dem gleichen Ziele) darstellt¹²⁷. Auch hier steht also die lebendige menschliche Beziehung und das Konkrete der unmittelbaren religiösen Erfahrung im Mittelpunkt, und durch dieses Dominieren des Persönlichen, der psychologischen und mehr-als-psychologischen Einfühlung in den geistigen Menschen und seinen Erleuchtungsvorgang, in die religiöse Innerlichkeit also, und endlich durch das Ausgehen vom Naheliegenden, „Zuhandenen“, Gegebenen und Gewöhnlichen — sodass selbst Buddha als gewöhnlicher Mensch erscheint und im gewöhnlichen Menschen Buddha sich

¹²⁷ Erklärung vieler solcher äusserst schwer verständlicher Bildthemen in den Essays on Zen Buddhism I–III von D. T. Suzuki (Bemerkungen zu den Abbildungen). Bezeichnend sind auch die neuen „Parabel-Bilder“ wie etwa die Reihe der „10-Ochsen-Bilder“ (*jûgyû-zu* 十牛圖), die die Phasen der Erlangung höchster Erleuchtung verbildlichen; vgl. Soothill-Hodous, Dict. of Chin. Buddh. Terms, London 1937, S. 51; ausführlich Suzuki I 347 ff. — Die nach wie vor beste deutsche Darstellung des Geistes der Zen-Kunst ist Ernst Grosse: Das ostasiatische Tuschbild, Berlin 1923; sehr wichtig auch: D. T. Suzuki, Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture, Kyôto 1938.

zeigen kann — unterscheidet sich die Zen-Kunst so tiefgreifend von der alten kultischen Malerei.

Und dann vor allem durch ihr inniges Verhältnis zur Natur. Naturdinge — Pflanzen, Früchte, Tiere — und Landschaften werden sogar zum beliebtesten Ausdrucksmittel religiöser Erfahrung — eben weil diese vom Einfachsten und unmittelbar Gegebenen ausgeht und darin sogleich und direkt die letzte Wirklichkeit oder die Leere, das Nichts erschaut, das auch beim Zen im Mittelpunkt steht und gleichzeitig Ursprung und Ziel bezeichnet. In der Natur liess sich das Naheliegende, Gegebene, aber auch das unendliche, über den Menschen hinausgehende und ihn doch einschliessende Allgemeine, Anonyme und Transzendente am besten erfassen; Leere und Fülle fielen hier in einer reinen Ding- und Wirklichkeitschau zusammen.

Dies alles wird in der allerpersönlichsten und gleichfalls unmittelbarsten Weise ausgedrückt: durch intuitive Improvisation, die nur andeutet, damit aber auch schon im Tiefsten deutet; sie wird ermöglicht durch das Mittel der ganz befreiten Pinselkunst, die sowohl eine Aussprache des Persönlichsten wie ein nahes und dinghaftes Greifen des Wirklichen und zugleich doch ein Hinausgehen über das Persönliche wie das Wirkliche in die Sphäre der Transzendenz erlaubt; es handelt sich hier um eine ins „Nichts“ vergeistigende und verwesentlichende Sachlichkeit aus persönlichster Erfahrung heraus und in persönlichstem Ausdruck. Diese innere Tendenz zu reiner und wesenserfüllter Abstraktion in individuellster und doch allgemeingültiger Formprägung zeigt sich mit voller Klarheit in den nun so wichtigen kalligraphischen Schriftbildern, die ja das gemalte Bild vielfach vertreten, ja sogar einen höheren Rang einnehmen und den polaren Gegensatz zu den *shuji*, den unpersönlich-magischen mantra-Zeichen der Geheimlehre bilden (vgl. S. 22, 24). Das von einem tief Erfahrenen und Erleuchteten geschriebene *kôan* ist vielleicht die höchste und sublimierteste Form der Zen-Kunst, aber auch die bildliche Darstellung wird oft genug zur schriftzeichenartigen Chiffre gekürzt, konzentriert und vergeistigt; diese Kunst springt gleichsam unmittelbar aus dem innersten und persönlichsten Herzgrunde hinein und hinüber in die Transzendenz und erfährt dabei, das beides im Grunde ein und dasselbe ist. Ein „Bild“ des Heiligen als kultischer Vermittler ist hier weder möglich noch nötig.

Die Zen-Kunst stellt nicht dar, wie die alte Sakralkunst, sondern deutet nur an, und zwar in eigenartigster, oft paradoxer

Form, um das vieldeutige Gegebene nicht einseitig festzulegen und damit alle Erleuchtungsmöglichkeiten zu versperren; sie meidet jede ausführliche, systematisch ausgebildete, den Sinn aller Einzelheiten genau bestimmende Interpretation des Seins und sichert sich so eine ungeheure geistige und künstlerische Freiheit. Dem Einzelnen und seiner völlig selbständigen, aus eigener Kraft und Tiefe entspringenden Einsicht bleibt alles überlassen; feste Formen helfen nicht, sondern sind ein Hindernis — im religiösen Leben wie in der Kunst.

In all diesen Punkten ist die Zen-Malerei der Gegenpol der klassischen Sakralkunst, und durch diese Polarität bekommt die buddhistische Kunst als Ganzes eine gewaltige innere Weite und Spannung. Welches von den beiden religiösen Phänomenen die grössere und tiefere Lebenswirkung ausgeübt hat und ausüben kann, ist schwer zu sagen; für die neueren Jahrhunderte jedenfalls gewann ja der Zen-Geist einen auf fast alle Gebiete des Kulturlebens sich erstreckenden Einfluss, und in gewissem Sinne ist er in der Tat „moderner“ und hat uns Heutigen mehr zu geben als der alte Buddhismus und seine Kunst. Diese aber war ein nicht minder eindrucksvoller und grossartiger Versuch, das Sein in seiner letzten Tiefe und Weite in systematischer Vollständigkeit als gestaltenreich entfaltete und in sich geschlossene Kunstwelt darzustellen und auszusprechen. Ein richtiges Verständnis dieser Kunst bleibt dem Europäer — und auch zahlreichen modernen Ostasiaten — noch zu erarbeiten, und es ist wohl Zeit, dass wir die Philosophie und Religiosität des Mahâyâna sowohl wie seine ihr so überaus genau entsprechende Kunst und nicht zuletzt auch seine allesumfassende Malerei in unser geistiges Weltbild, in unsere Bildung aufnehmen, wie wir es mit anderen Gebieten der östlichen Kunst (der Tuschmalerei, der späten Holzschnittkunst u. a.) schon getan haben; sie ist als Gegenpol alles Europäischen oder doch des meisten Europäischen eine notwendige Ergänzung nicht nur für unsere verstehende Kenntnis, sondern auch für unser Erleben und unsere Einsicht.

Rilke, allem Oestlichen tief aufgeschlossen und selber im Reich der Uebergegensätzlichkeit und der reinen Wesensschau zu Hause, ist uns darin vorangegangen, als er angesichts eines „in fanatischer Schweigsamkeit“ ruhenden und „die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde unter allen Himmeln des Tages und der Nacht in stiller Zurückhaltung ausgebenden“ Buddha-Bildes die Verse schrieb:

Buddha

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne...
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.
Und er ist Stern. Und andre grosse Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.

O er ist alles. Wirklich, warten wir,
dass er uns sähe? Sollte er bedürfen?
Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen,
er bliebe tief und träge wie ein Tier.

Denn das, was uns zu seinen Füßen reisst,
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.
Er, der vergisst, was wir erfahren,
und der erfährt, was uns verweist.

BIBLIOGRAPHIE ZUR BUDDHISTISCHEN IKONOGRAPHIE

Auswahl

- Adam, Leonhard : Buddhastatuen. Stuttgart 1925.
- Anesaki Masaharu : Buddhist Art in its Relations to Buddhist Ideals. Boston-New York 1915.
- Bhattacharyya, Benoytosh : Indian Buddhist Iconography. London 1924.
- Butsuzô Zui 佛像圖彙, Genroku 3=1690. (5 Hefte, Umrisszeichnungen von Tosa Hidenobu 土佐秀信, Erläuterungen von dem Priester Gizan 義山. — H. Smidt, s. u., erwähnt ohne nähere Angaben eine „Uebersetzung von Hoffmann“.)
- Butsuzô Zukan 佛像圖鑑. Tôkyô (Bukkyô-Toshokan-Kôkai), 8. Aufl. Shôwa 8=1933.
- Coomarasvamy, Ananda K. : Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. 5 Bände, Boston 1923. (Ikono-graphie: II 31 ff; Bibliographie zur Ikonographie: Bd. III.)
- Coomarasvamy, Ananda K. : Elements of Buddhist Iconography. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1935.
- Edmunds, W. H. : Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art. London 1934.
- Eliot, Charles : Hinduism and Buddhism. London 1921.
- Eliot, Charles : Japanese Buddhism. London 1935.
- Foucher, Alfred : L'iconographie bouddhique de l'Inde. Paris 1900, 1905.
- Getty, Alice : The Gods of Northern Buddhism. Oxford 1914, 2. Aufl. Oxford 1928.

- Gonda Raifû 権田雷斧 und Omura Seigai 大村西崖: Butsuzô Shinshû 佛像新集. 2 Bände. Shôwa 2=1927. (Umrisszeichnungen mit Erklärung.)
- Grünwedel, Albert: Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1893; 3. Aufl. bearb. v. Ernst Waldschmidt, Berlin 1932.
- Grünwedel, Albert: Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Leipzig 1900.
- Hôbôgirin 法寶義林. Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme d'après les sources chinoises et japonaises. (Maison Franco-Japonaise, Tôkyô; rédacteur en chef: Paul Demiéville.) Fasc. 1: Tôkyô 1929 (A—bom-bai); fasc. 2: Tôkyô 1930 (—bussokuseki); fasc. 3: Paris 1937 (—chi); fasc. annexe: Tôkyô 1931 (Tables du Taishô Issaikyô).
- Joly, H.: Legend in Japanese Art. A Description of historical Episodes, legendary Characters, Folk-lore Myths, religious Symbolism. London 1908.
- Kanai Shiun 金井紫雲: Tôyô Gadai Sôran 東洋畫題綜覧. 11 Bände. Kyôto Shôwa 16-18 = 1941-1943.
- Kimura Shôshû 木村小舟: Nippon Butsuzô Zusetsu 日本佛像圖説. Tôkyô Shôwa 15=1940.
- Mensching, Gustav: Buddhistische Symbolik. Gotha 1929.
- Rousselle, Erwin: Die typischen Bildwerke des buddhistischen Tempels in China. Zs. Sinica VI-X, 1931-1935.
- I. Die beiden Tempelhüter in der Torhalle. Sinica VI.
 - II. Die vier Himmelskönige. Sinica VI.
 - III. Der Mönch Bu-Dai [jap. Hotei] als Buddha der Zukunft. Sinica VI.
 - IV. We-To, der Beschützer. Sinica VI.
 - V. Shâkyamuni Buddha. Sinica VI.
 - VI. Buddhas. Sinica VII.
 - VII. Götter. Sinica VII.
 - VIII. Heilige [Arhats]. Sinica VIII.
 - IX. Bôdhisattvas. Sinica IX und X.
 - X. Die Dharmahalle. Sinica X.
 - XI. Die letzte Kapelle. Sinica X.
 - XII. Rückkehr zur Welt. Sinica X.
- Saitô Ryûzô 齊藤隆三: Gadai Jiten 畫題辭典. 6. Aufl. Tôkyô Shôwa 6=1931.
- Sirén, Osvald: Chinese Sculpture from the 5th to the 14th Century. London 1925. (4 Bände. Bd. I, S. CXXIX-CXLVI: Iconographic Remarks.)
- Smidt, Hermann: Die Buddha des fernöstlichen Mahâyâna. Zs. Artibus Asiae, Jahrgang 1926 Nr. I-IV (bei Nr. I und II auf Titelblatt fälschlich 1925); Jahrgang 1927, Nr. I-IV.

- I. Einleitung. 1926/I.
 - II. Die Kleidung der Bôdhisattva und Buddha. 1926/II.
 - III. Shaka und die Seinen. [Monju und Fugen; Jünger und Rakan.] 1926/II. — II. Teil. [Rakan Forts., Schutzgottheiten.] 1926/III.
 - IV. Yakushi Nyorai [mit Begleitern]. 1926/IV.
 - V. Amida. [Jôdo-mandara.] 1927/I.
 - V. Amida, II. Teil. [Jôdo-mandara Forts.; A-raigô usw.] 1927/II.
 - VI. Vairôcana. 1927/III.
 - VI. Vairôcana, II. Teil. [Zugeordnete Bosatsu und Myôô; symbolische Zeichen.] 1927/IV.
- Soothill, William Edward, and Hodous, Lewis: A Dictionary of Chinese Buddhist Terms, with Sanskrit and English Equivalents and a Sanskrit-Pali Index. London 1937.
- Taishô Shinshû Daizôkyô, Zuzô 大正新修大藏經, 圖像 (engl. Titel: The Tripitaka in Chinese, Picture Section), hrsg. von Takakusu Junjirô 高楠順次郎 u. a. 12 Bände. Tôkyô Shôwa 7 = 1932 ff. (Publikation der wichtigsten *zuzôshô*, s. o. S. 18.)
- Visser, M. W. de: Ancient Buddhism in Japan. 2 Bände. Leiden 1935.
- Waddell, L. A.: Evolution of the Buddhist Cult, its Gods, Images, and Art. A Study in Buddhist Iconography... Asiatic Quarterly Review, 3rd Series, Vol. 33, 1912, 105.
- Weber, V. F.: Koji-Hôten 古事寶典. Dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois. 2 Bände. Paris 1923.
- Williams, C. A. S.: Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. 3rd Edition. Shanghai 1941.

Ikonographische Angaben auch in den Erläuterungen zu den Tafeln in den grossen Bilderpublikationen wie Shimbi Taikan (= Selected Relics of Japanese Art), Tôkyô 1900 ff. u. a.; ferner in den buddhistischen Nachschlagewerken wie Mochizuki Shinkô: Bukkyô Daijiten; Oda Tokunô: Bukkyô Daijiten usw. (im Text zitiert). Ausserdem gibt es eine umfangreiche japanische Literatur, aus der besonders auf die Schriften von Matsumoto Eiichi, Ono Gemmyô, Sawa Ryûken hingewiesen sei. Bibliographie der japanischen Zeitschriften-Aufsätze bis 1935: Tôyô Bijutsu Bunken Mokuroku 東洋美術文献目録, hrsg. vom Bijutsu Kenkyûjo 美術研究所, Tôkyô Shôwa 16 = 1941.
